

ملفات السينما ١٢

الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الأول

أبطال الضحك

في تاريخ السينما المصرية

تأليف : محمود قاسم

تقديم أ.د. مدكور ثابت



وزارة الثقافة
المركز القومى للسينما

ملفـــات السينـمـــا (١٢)

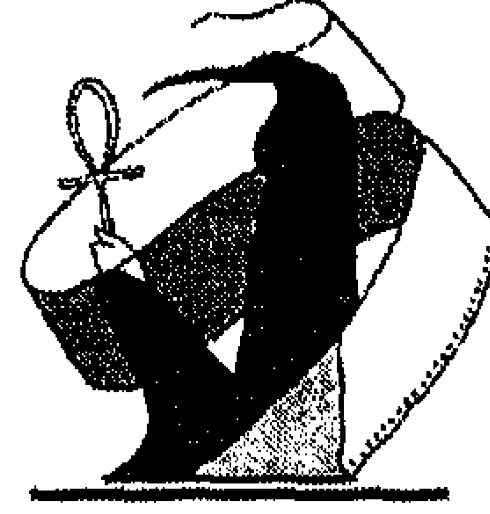
الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الأول

أبطال الضحك

فى تاريخ السينما المصرية

تأليف : محمـود قاسـم
تقديم : أ.د. مدكور ثابت



وزارة الثقافة

المركز القومى للسينما

رئيس المركز

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

أ.د. مدكور ثابت

الإخراج الفنى وتصميم الغلاف:

فاروق إبراهيم

سكرتارية تنفيذية:

مصطفى المشد

يوسف حسن

الخط العربى:

عبدالرحيم شحاتة

ترجمة لغة إنجليزية:

عبلة سالم

شهيرة خليل

إشراف مالى وإدارى:

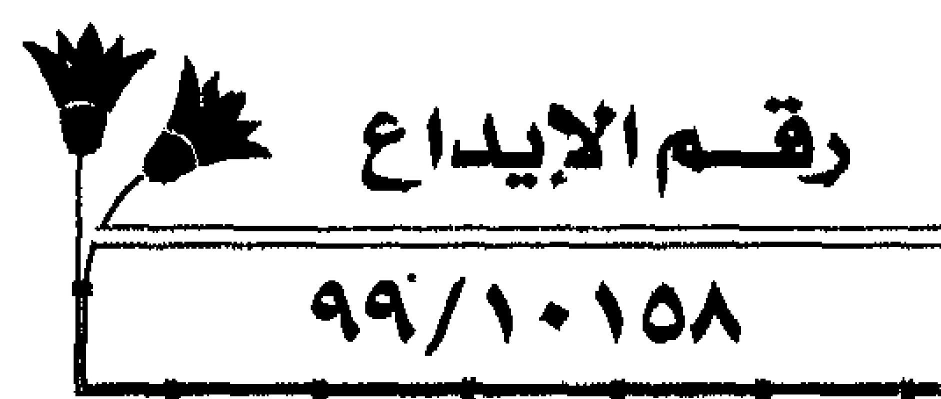
عبدالمعبود النفيلى

مدينة الفنون شارع الهرم - جيزة - ج.م.ع. - تلغرافيا سينيفيلم - فاكس: ٥٨٥٤٧٠١ (٢٠٢) تليفون: ٥٨٥٤٨٠١

تنويه وامتنان

أصدر المركز القومى للسينما هذا الكتاب بتدعيم
مالى كامل من قطاع شئون الإنتاج الثقافى

برئاسة أ. عاطف منصف



شركة مطابع لوتس بالفجالة
تليفون/ فاكس : ٥٩٠٩٣٦٣

الفهرست

الموضــــــــــوع	الصفحة

سينمـــــا الفـــودفـــيل
فـــــى رابــــــع الفرضـــــــيات

بقلم : أ. د. مدكور ثابت

يدور موضوع ورقتنا هذه المرة حول إضافة لفرضية بحثية جديدة فيما يتعلق باستكشاف الفيلم المصرى ورصد سماته ، حتى تصل السطور قبل نهايتها إلى إعادة التأكيد على دعواتنا الأربع ، التى هى الأهم فى مواصلة تحقيق مشروعنا الطموح : "ملفات السينما" منذ بدأناه استهدافا لتعويض النقص الحاد فى الدراسات والمواد اللازمة للتأريخ للسينما المصرية .

وضمن التأكيد على هذه الدعوات ومواصلة تحقيقها ، نتوجه الآن إلى أولها التى تدعو إلى طرح فرضيات البحث فى الفيلم المصرى .. وها هى ملفات السينما تدخل إلى زاوية الفرضية الرابعة (بترتيب ما توفر إصداره حتى الآن ، وليس ترتيبا لأسبقية بين هذه الفرضيات) وذلك فيما نطرحه من فرضيات الزوايا التى تعتبر كل منها مدخلا إلى كل شرائح السينما المصرية ، وفرضيتنا فى هذه المرة (الرابعة) تتعلق بكل من الكوميديا والغناء ، بينما كانت الأولى متعلقة بأفلام الحركة ، والثانية متعلقة بالمعالجة الدينية ، أما الثالثة فكانت حول ما أسميته محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب .

وهكذا نقدم الآن هذين المجلدين الجزأين المكونين لملف واحد اضطلع بتأليفه وإعداده الأستاذ محمود قاسم ، لنورد بإصداره وطباعته فرضيتنا الجديدة باعتبارها واحدة من مجموعة تلك الفرضيات التى تعودت – شخصيا – طرح مقولاتها لتكون متاحة على مائدة البحث فى اتجاه إثباتها أو رفضها فيما يتعلق باتجاهات وأنواع وشرائح الفيلم المصرى خلال تاريخ إبداعه وصناعته ، كما سوف تستمر دعوتنا لطرح العديد من الفرضيات الأخرى عن السينما المصرية على أنها تنصب كل منها كالعادة على زاوية مختلفة رغم استهداف منطوقها لصفة شمولية فى هذه السينما ، لكن وبينما تنصب كل منها على زاوية جديدة لابد وأن تتكامل مع الأخريات، حيث تمثل الواحدة منها مدخلا خاصا بها للنظر منه ، وبحيث لا تلغى الزوايا والمداخل الأخرى وإنما تعتمد عليها بالتكامل معها ، وفيما يلى نعرض لتذكرة موجزة عما طرحناه وحول كيفية تكاملها :

الفرضية الأولى (حول أفلام الحركة) :

جاءت فرضيتنا الأولى فى مقدمتنا لملف "أفلام الحركة فى السينما المصرية" (الملف رقم ٤ – تأليف سمير سيف) وفيها ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسة بقية شرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها فى أحيان كثيرة من حقب الإنتاج السينمائى المصرى ، أو بسبب اتسامها دائما بالنجاح الجماهيرى ، وإنما لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما أرى شخصيا تعتبر النموذج الأكثر تركيزاً لنوع إطار المعالجة الدرامية الذى تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى الكلاسيكية الأخرى، فهو الإطار المبنى على التلاعب الإبداعى بوسائل التأثير الدرامى التى تشمل التشويق المشاركة والمفاجأة .

الفرضية الثانية (منوال المعالجة الدينية) :

وجاءت فرضيتنا الثانية فى مقدمتنا لملف "صورة الأديان فى السينما المصرية" (الملف رقم ٧ – تأليف محمود قاسم) والتى تربط بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية فى تعاملها المباشر مع "الموضوع الدينى" وبين استخدامها لذات المنهجية –سعيا لنجاحها أيضا– عند تعاملها مع "الموضوعات غير الدينية" بما أصبح يجسد الخبرة الرئيسية فى تاريخ السينما المصرية ، حيث انعكس على "تنميط" العديد من ظواهرها ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور الذى يلعبه " القدر " فى المنحى "الميلودرامى" الجياش الذى طبع اتجاها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها .

الفرضية الثالثة : (محور هيكل/كريم وتيار فيلم زينب) :

وكانت فرضيتنا الثالثة أيضا فى ذات المقدمة السابقة وهى عن الريادة والسيادة الكبرى لتيار ما أسميته "زينب" (الفيلم) والذى عنيت به "محور هيكل / كريم ، ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية" من حيث ريادته التأثيرية على ما اتسم به التيار الأساسى للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلاً من الأديب محمد حسين هيكل ، مثلما يبدأ تجسيده السينمائى عبر صنوه محمد كريم ، فمنذ ظهرت زينب هيكل صامتة على شاشة محمد كريم ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التى تشربت بروحها التى يمكن أن توجزها باللحن والكلمات أغنية عبد الوهاب "محلاها عيشة الفلاح" والتى تعادل كل أغانى واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور "العزيمة" الذى يرسم مجرد بادرة لصورة سينمائية مصنوعة وفقا لتفاصيل الواقع ، دون أن تنفى

تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه ورغم وجود ربع قرن يفصل بين إنجاز كريم لزينب الصامت وبين إخراجه له ناطقاً ، إلا أن نظرته فى الصامت إلى الحياة عامة وإلى صورة الفلاح والريف خاصة لن تفترق فى الجوهر عنها فى الناطق ، إلى درجة أننا نذهب فى فرضيتنا إلى تطابقهما فى "الغنائية !!" رغم صمت الأول ، ولا عجب فى مثل هذا التوصيف ، لأن الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة فى زينب الثانى ... بل وفيما بعد ذلك سنجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم ، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات فى داخل نفس الإطار ، وعندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين ذوالفقار ، إنما لا تخرج فى حقيقتها عن ذات الترددات .

عندما نطرح هذه الفرضيات عن السينما المصرية خلال مختلف زواياها ، ستتأكد لنا أهميتها فى اجتماعها معاً حول خط الدائرة التى نقطة ارتكازها الفيلم المصرى ، فمثلاً ستتأكد لنا فرضية تيار هيكل وكريم لدى تكاملها مع زوايا الفرضيات الأخرى لأننا سنجد محور هيكل / كريم مستقطباً – مع بقائه محوراً – ملامحاً ومداخلاً أخرى للمعالجة الفنية التى باتت تتقولب بها غالبية الأفلام ، إذ نجد مثلاً الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته عبر شريحة أفلام الحركة ، كما سيبرز كذلك الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته حول التصور الفيلمى النابع من تعاليم العقيدة الدينية فى المعالجات الدرامية ، حيث لم يعد ثمة انفصالاً فيما تطرحه مختلف هذه الفرضيات ، وحيث يمكن أن تتأكد لنا أهمية الفرضية التى نطرحها فى تقديمنا الآن لهذين المجلدين الجزأين فى ملف واحد ، أى بشقيه " الكوميديا " و " الغناء " .

وعلى سبيل التوضيح الذى سيقودنا إلى فرضيتنا الجديدة هذه (أى الرابعة) حول كل من الكوميديا والغناء ، يمكننا التنويه إلى ما عنيناه فى تيار هيكل / كريم من حيث مفهوم "الغنائية" الذى نشير به إلى أحد معنيين :

- إما غنائية النظرة الفنية إلى الحياة حتى لو لم يتضمن العمل الفنى غناءاً ملحوناً، وهو ما أشرنا إليه فى فرضية التيار المسمى محور هيكل / كريم .
- وإما غنائية الأداء الملحن والذى يتضمن الأغانى المصحوبة بالموسيقى وهو ما تشير إليه فرضيتنا الرابعة هنا حول قيام السينما المصرية على أكتاف مسرح الفودفيل وتنويعاته التى نجد شروحها لدى مؤرخى ونقاد المسرح المصرى .

وهذه الغنائية المباشرة هى ما تعودت شريحتها فى السينما المصرية أن تخرج إلينا كذلك بغنائية النظرة إلى الحياة ، أى بما لا يجعلها بعيدة عما طرحناه من فرضية سابقة ، بل وليست ببعيدة - وإنما متكاملة - مع غيرها من الفرضيات التى كما ذكرنا تشكل مداخلاً وزوايا على خط دائرة مستديرة تنظر كل منها إلى نقطة واحدة فى مركز الدائرة هى الفيلم المصرى .

وبحديثنا عن هذه الغنائية ننتقل وقد وجدنا أنفسنا الآن أمام فرضية جديدة نضيفها للبحث فى الفيلم المصرى ، والتى نورد هنا صياغتها قياساً على سابقاتها الثلاث ، فنذكر نص ما نتصورها به فيما يلى :

"إن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل "عالم العمل الفنى" وفقاً للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .."

ومن الطبيعى أن نفهم المقصود " بعالم العمل الفنى " باعتباره " العالم المصنوع " بالأداة السينمائية داخل الصورة وأصواتها ، وهو ما يدخل فى إطار " اللعبة " المتفق سلفاً على لعبها مع الجمهور ، خلال ما أسميته فى أبحاثى "الافتراض الفنى" الذى يتحقق بما نعتبره "العقد العرفى المسبق" بين

هذا الجمهور والشاشة ، ولكى تتضح فرضيتنا الجديدة ، يجب أن نتعرف الآن على هذه المصطلحات الثلاثة التى تكون صياغة مفهومها :

١- الفودفيل Vaudeville:

وتبدأ لدينا أول وأهم مفردات هذه الفرضية متمثلة فى مسرح "الفودفيل" الوارد هنا لتوصيف الشريحة الأوسع فى حقبة كبيرة من تاريخ الفيلم المصرى ، حيث يلزم التعرف على هذا المصطلح .

وأول ما يقابلنا من تعريفات مباشرة للفودفيل هو ذلك الذى يورده كل من أحمد كامل مرسى والدكتور مجدى وهبة فى "معجم الفن السينمائى" وقد كتبا الترجمة للفودفيل باعتبارها اثنتين :

١- ملهاة الخلط الهازلة .

٢- المسلاة المرحة .

فإذا ما تجاوزنا الترجمة اللفظية وما قد تثيره من التباس أو غموض، ثم انتقلنا إلى التعريف ذاته سنقابل بتعريفين أيضا ، دون أن ندرى الحكمة فى ذلك ، ولكنهما سوف يقربانا من المعنى على كل حال ، بل ويقدمان لنا الكثير من الوضوح خلال نص التعريفين للفودفيل :

١- تعبير يطلق على ملهاة الترفيه والتسلية ، وهى مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهى والحركات المضحكة تافهة الموضوع ، محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تتحرج من إرسال النكتة المقذعة ، نشأت فى أواخر القرن الثامن عشر ، فى السنين التالية للثورة الفرنسية مباشرة ، ثم انتشرت فى المسارح فى بداية هذا القرن ، وهى أشبه ما تكون للمنوعات الراقصة والغنائية ، التى تظهر عادة بين الصخب والتهريج فى الملاهى الليلية. كما ظهرت فى السينما الناطقة ، فى مرحلة الثلاثينات ، كما هى الحال فى معظم الأفلام الاستعراضية الراقصة .

٢- تعبير يطلق على أية مسلاة ضاحكة غير جادة ، وهى تجمع بين الحوار اللبق ، والدعابة المرحة ، والمواقف المهرجة ، مع الموسيقى والغناء أحيانا ، فى جو فياض بالعاطفة وسوء التفاهم والمفاجآت ، كما هو الحال فى معظم الأفلام الموسيقية والغنائية ، وقد يغلب فيها نوع من النقد الهازل والهجو السافر فى عرض مواقف الخيانة الزوجية أو الحب غير الشرعى .

من ناحية أخرى ، وفى سبيل المزيد من التعرف على الذى نتقصاه إلى الجذور المسرحية للمصطلح ، ستشير لنا أحدث طبعات لاروس أن "فودفيل" تعبير كان يطلق على مسرحيات قصيرة عبارة عن ملهاة للترفيه والتسلية بها مقاطع غنائية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر عندما كتب أوليفييه باسلان العامل فى مدينة فير vire أغانى تحتوى على عبارات النقد اللاذع والهازل التى كانت سائدة فى اللهجة الشعبية المنتشرة فى وادى فير Vallon de Vire (نسبة إلى نهر فير) ، وبابتعادها عن مدينة نشأتها هذه تحورت الكلمة " فودفيل " خاصة بعد أن كانت المقطوعات الأولى المتمثلة فى أغنيات لإله النبيذ Bachiques (باشيك) تسمى فو دى فير Vaue de Vire.

وعليه فإننا بالرجوع إلى دوائر المعارف العالمية المتخصصة فى المسرح مباشرة مثل موسوعة أكسفورد المسرحية ، أو قاموس بنجوين للمسرح من إعداد جون راسل تيلور ، سنجد أن "فودفيل" هى كلمة فرنسية تشكلت كتحوير لكلمة فو vau أو فال val أى فال دى فير Val de Vire ومعناها " أغانى من وادى فير " فى مقاطعة نورماندى ، أو أنها " أصوات المدن " بما يعنى كذلك أغانى من شوارع المدينة. وكان هذا موجود فى صورته اللاحقة منذ عام ١٦٧٤ عندما كان يقدم فى شكل أغنية شعبية أو

مونولوج شعبى ينقد ويناقش السياسة . ولقد استمر هذا النوع من العروض حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كانت مثل هذه الأغانى قد بدأت تصحب العروض المسرحية فى الأسواق ، وأطلق عليها " كوميديات الفودفيل " " Comedies avec Voudeville " .

ويعنى ذلك أن الفودفيل قد اكتسب صورته الثانية فى معارض وأسواق باريس وظهر فى شكل عروض مسرحية موسيقية تقدم نقداً لاذعاً على مسارح غير مرخصة فى المدن أو فى شكل مسرحيات صامتة مصحوبة بكورس يقدم ترجمة باللهجات الشعبية وتناقش عروض الكوميدى فرانسيز .. أصبحت هذه العروض هى المادة الرئيسية للأوبرا الكوميدية وهى تتطابق مع الأوبرا الغنائية الإنجليزية وأوبرا الألمانى سيرجيل .. قام بتأليف هذه المسرحيات عدد كبير من الكتاب المشهورين بما فيهم لوساج Le sage و فافار Favart ، وكانت بانتشارها وررواجها السبب الأساسى فى تمهيد الطريق فى القرن التاسع عشر ، مثل أوبرا ليبرتى التى كتبها عدد من المؤلفين مثل سكريب ومعاونيه .

وهكذا اكتفوا فيما بعد باسم فودفيل فقط بل وبعد أن اختفت الكوميديا المصحوبة بمقاطع غنائية التى قدمها ديسوجييه Desaugiers و سكريب Scribe و لابيش Labiche . ظلت كلمة فودفيل تطلق على كل كوميديا خفيفة .

ورغم أن مسمى Variety أو منوعات كان الاسم الذى أطلق على الاستعراضات التى كانت تقدم فى إنجلترا على مسارح المنوعات التى أقيمت مكان قاعات الموسيقى الملحقة بالأماكن العامة ، ورغم إلغاء المقطوعات الغنائية المنفصلة والوصلات الغنائية الطويلة ليحل محلها عروض ثنائية مسائية كان أول من قدمها موريس دى فريس على مسرح

الهامبرا فى ليفر بول ، ورغم ما كان يصحب العرض من رقص باليه و اسكتشات تمثيلية قصيرة ، إلا أنه حتى عندما اختفى الجو الصاخب الذى كان منتشراً فى قاعات الموسيقى فلقد ظل الاسم القديم لصيقاً بها ، حيث أصبحت كلمة "منوعات Variety" تطلق فى إنجلترا على قاعات الموسيقى، أما "فودفيل Vaudeville" فهى الكلمة الشائعة فى الولايات المتحدة .

وهكذا يقابلنا اسم " الفودفيل " فى زماننا باعتباره الاسم الأمريكى الذى يعادل قاعة الموسيقى البريطانية ويشير إلى تضمنه سلسلة من الألعاب ، الكوميديا ، الموسيقى ، الاستعراضات ، الأكروبات .. الخ .. والتى جاء أصلها من تلك العروض الخشنة والفظة rough and vulgar والتى كانت مألوفة فيما يسمى " قاعة البيرة " ذات الاستعراضات الترفيهية، والتى انتشرت فى منتصف القرن التاسع عشر وسادت المسارح كوسيلة للترفيه منذ عام ١٨٧٠ .

وهكذا ظلت كلمة فودفيل مستخدمة فى اللغة الإنجليزية منذ القرن التاسع عشر لتعنى المسرحيات الخفيفة جدا ذات الوصلات الموسيقية التى تتخلل أجزاءها with music interludes ، ومن ثم ظل نشاط الفودفيل معاصراً لقاعات الموسيقى منذ بداية عام ١٨٩٠ حتى منتصف عام ١٩٢٠.

أما فى أمريكا فقد بدأ استخدام كلمة الفودفيل عندما أطلقت على بعض العروض الاستعراضية للعائلات منذ عام ١٨٨٠ ، وتذكر الموسوعات من أسماء روادها : تونى باستور ، إدوارد آلبى ، بانجمان فرانكلين كيث (١٨٤٦-١٩١٤) و فردريك فرانسيس بروكتور (١٨٥١-١٩٢٩) الذين استخدموا عروض المنوعات القديمة التى كانت تعرض فى قاعات البيرة وقاعات الموسيقى الإنجليزية ، وهى منوعات فظة رديئة المستوى ولا تناسب إلا أذواق العامة والسكارى ، ولكن تم تغييرها وتحسين

ألفاظها فكان لها صدى جيد لدى الجمهور الذى شجعها وتلقاها باستحسان، ومع هذا التقدم تم استخدام أسلوب فنى جديد فى الاسكتشات القصيرة الكوميدية أو الدرامية . أدى ذلك أيضا إلى تطور أسلوب التمثيل الذى يطلق عليه Billing وقد ظهر مع ممثلات مثل "ليلى لانجترى أو مسز باتريك كامبل" فى برامج الفودفيل ، وهو أسلوب دفع فنانى الفودفيل إلى خلق أسلوب تمثيل جديد ووسائل مسرحية جديدة .

ورغم وجود عدد كبير من الفرق المتميزة ، مثل ويبر وفيكلز Weber and Fickls إلا أن ظاهرة الممثل الوحيد سادت وسيطرت على الفترة حتى عام ١٩٢٥ ، إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية وأدت إلى هبوط نجم الفودفيل . وجاءت نهايته مع أواخر عام ١٩٣٢ على مسرح قصر البرودواى ، ولكن يبقى لنا التداول اللفظى الأمريكى الشائع لكلمة فودفيل فيما يتعلق بالسينما ، سواء خلال الأحاديث الشفهية أو عبر الكتابات النقدية للأفلام .

ولعل هذا هو ما شجعنا على اللجوء لذات كلمة "فودفيل" عند تعرضنا للشريحة الغالبة على الفيلم المصرى فى حقبة كبيرة من تاريخه ، وهى الشريحة التى تنطبق عليها مكونات هذا الفودفيل من كوميديا ورقص وغناء وموسيقى واستعراضات ومونولوجات وأكروبات .. الخ ، فالحقيقة أن السينما المصرية قد ظلت منذ نشأتها تطبق أنماط النجاح المضمون والمجرب فى المسرح المصرى السائد من قبلها ، فاستلهمت منه عناصر هذا " الفودفيل " الذى سهل بدوره الطريق لمبدعى الأفلام فى اتجاه التمصير والتعريب لنفس المقابل فى هذا النوع من الأفلام الأجنبية عامة والأمريكية خاصة ، بل وعبر جميع العناصر ، سواء كانت فى الغناء أو الرقص أو الكوميديا أو الموسيقى .

ولـم يكـن ذلـك بـالأمر الغريـب ، إذ مـن المعـروف أن السـينما عندمـا تنشأ فى بلد ما ، إنما تنشأ على أكتاف السائد من فنـون مرحلـة هـذه النشـأة وعلـى رأسـها المسـرح باعتبـاره أقـرب فنـون العـرض والفرجـة إلـى حالـة العـرض والتلقـى السينمائى ، وهـو مـا يفسر لنـا اتسـاع تلـك الشـريحة الكوميديـة والغنائيـة فـى إنتـاج السينما المصريـة منـذ ترعـرع حالتهـا التجاريـة ومواصلـة انتعاشـها الجمـاهيرى ، حيـث كـانت الكوميديـا والغنـاء والرقـص تلعـب الـدور الكبـير فـى سـاحة المسـرح المصـرى ، وبدليـل أن هـذه السـينما وصناعتهـا الناشـئة قـد اعتمـدت منـذ بدايتهـا اعتمـاداً كـاملاً علـى النجـوم الذيـن ارتبطـت أسـماؤهم بالمسـرح أصـلاً ، إضافـة إلـى أنـه ذات التيـار المؤثـر مـن حيـث نـوع السـينما الأجنبيـة التـى كـانت تعـرض فـى مصـر والتـى أصبحـت هدفـاً لمـا يعتبر تعريبـاً وتمصـيراً .

٢- الافتراض الفنى - و - عالم الفن عالم افتراضى :

عندمـا تقودنـا صياغـة الفرضيـة الرابعـة عن الفيلم المصـرى إلـى جزئيـة فـى صياغتهـا تشـير إلـى مـا يسـمى " عـالم العمـل الفنـى " باعتبـاره المتشـكل فـى حالتنـا هـذه - أى حـالة الفيلـم المصـرى - عـن طريـق مـا تعرفنـا عليـه باسـم " الفودفيـل " فإننـا يجـب أن نتعـرف أولاً علـى كـل مـن المفهـوم والمصطلـح اللذيـن تحـددا فـى بحـث سـابق لـى حـول العمـل الفنـى السـينمائى عامـة ، دون أن يكـون المقصـود بـه تخصيصـاً لفيلم مصـرى أو أجنبـى ، بـل هـو العمـل الفنـى أساسـاً علـى إطلاقـه ، حيـث نقـف عنـد حقيقـة هامـة مؤداهـا أن " العـالم الافـتراضى " هـو عـالم العمـل الفنـى فـى مقـابل " عـالم الواقـع " أى بمـا يمـيزه عنـه تمـيزاً كـاملاً ، وبمـا يعـبر عـن استحالة أن يكون عـالم العمـل الفنـى واقعيـاً أو معاشـاً ، إلا فـى حـدود كونـه "صـورة مفترضـة" للواقـع المـادى المعـاش ، ومـن ثـم فهـو " عـالم افـتراضى " لا يمكـن البحـث فيـه عـن "واقعيـة" مـا مهمـا بلغـت النوايـا والقصديـات إلـى ذلـك ، حيـث لا تعـدو كونهـا فرضـاً قسـرياً .

وبهـذا فـالافتراض الفنـى هـو منطـق خـاص بعلاقـة " دال " فنـى بـ "المدلـول" الواقعـى ، أى أن مـا هـو "واقـع" فعـلاً فـى عـالم الجمهـور إنمـا هـو غير موجـود فـى العمليـة الفنيـة إلا علـى مسـتوى " الإشـارة إليـه " وألا "واقعـى" فـى العمليـة الفنيـة برمتهـا إلا " ممارسـة " التواصـل (بالفرجـة أو الاسـتماع أو المشـاهدة أو المشـاركة الحسـية .. الـخ) بيـن هـذا الجمهـور وعـالم "الإشـارات الفنيـة" المعروضـة عليـه خـلال " اللحظـة الفنيـة " (ضمـن زمـن العـرض) وليـس بزمـن الواقـع المعـاش خـارج هـذا العـرض . ومـن هـذا المنظـور يمكـن فهـم العمـل الفنـى كذلـك فـى ضـوء مفهـوم " الانعكـاس " للواقـع ، باعتبـاره هكـذا بـالضرورة ، ولكـن أيضـا باعتبـاره قـابلاً للتوظيـف مـن حيـث كونـه متضـح لنـا خـارج كونـه واقعـاً ماديـاً وحياتيـاً معاشـاً بـالفعل .

لذلـك كـان مـن أول المصطلحـات التـى لجـأت إلـى صياغتهـا تعبيـراً عـن المفهـوم المنطلـق لذلـك هـو "الافـتراض الفنـى" و "العـالم الافـتراضـى" ، حيـث يشـير الأول إلـى نـوع المنطـق الـذى يتعـامل بـه المتفـرج مـع عـالم العمـل الفنـى ، الـذى هـو عـالم افـتراضـى لا يمكـن بحـال مـن الأحـوال أن يكـون واقعـاً مهمـا تـم تصويـره أو تجسـيده ونسـجه باعتبـاره واقعيـاً .

ولعـل تلـك الحقيقـة هـى مـا يفسـر لنـا منطـق التقبـل الجمـاهيرى لكـل مـا لا يمكـن أن يجـرى فـى الواقـع ، ومـع ذلـك يكـون لـه منطقـه الخـاص والمقبـول فـى "عـالم الفودفيـل" حيـث ينطلـق العـاشق فجـأة يغنـى معبـراً لحبيبتـه عـن حبـه وسـط الحدائـق ، أو حتـى فـى زحـام الحـارة التـى قـد يتحـول أهلهـا إلـى كـورس فـى تلـك الأغنيـة ، ولا مـانع مـن انطـلاق الراقصـة وأمامهـا الراقصـون مـن الأزقـة والحـوارى الأخـرى .. الـخ مـا لا يقبلـه منطـق الواقـع ، ولكنـه منطـق "الافـتراض الفنـى" الـذى يعنـى عالمـاً خاصـاً هـو "عـالم العمـل الفنـى" الـذى هـو فـى حالتنـا "عـالم العمـل السـينمائى – المصـرى" أى ذلـك الـذى تنكـب عليـه دراسـاتنا ، فتطـرح الفرضيـة مكونـات "الفودفيـل" سـمة سـائدة لتشـكيل العـالم الفنـى لهـذا الفيلـم ..

وقد يبدو ذلك تبريراً منا لنوع السينما التي يسودها هذا الاتجاه أو أشباهه من المعالجات الفنية ، ولكن ما يجب التأكيد عليه أن المقصود هو إيضاح حقيقة نراها -من وجهة نظرنا- متعلقة بطبيعة الفن عامة ، وهي التي تسمح بأي منطق للتلاعب الإبداعي خلالها ، أياً كان مستوى أو منحى هذا الإبداع وقيمته ، بل ومن أبرز الأمثلة على أن ما قصدناه لا يأتي دفاعاً عما اتسم به الفيلم المصري القديم من مناحي سائدة بمثل هذا "الفودفيل" ، تلك المواقف المعروفة والمعلنة منا في قضايا التجديد السينمائي وقضايا السينما التجريبية ، حتى أن الناقد السينمائي أسامة القفاش في دراسته الكبيرة المعنونة "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف: صورة مدكور ثابت" (مجلة ألف ١٩٩٥) يتوقف إزاء ما يعتبره موقف هذا الفيلم من ذلك النوع من التراث السينمائي المصري إذ يذكر مثلاً :

" إن القهر الذي يعانيه رشاد أفندي على يد السلطة / "الدولة والزوجة" يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف ، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي . وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية : فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطي على المستوى السياقي معنى الجنس والاغتصاب . ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة ، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها "شرف البنت زي عود الكبريت" ويسخر منها بالصورة ، فالطربوش الذي يوضع على البوتاجاز يحترق ، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمناً قديماً " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " ، واحتراقه يعني احتراق هذا الزمن ، وبوضعه في نفس

الكادر مع اللبن الذى يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية Visual semantic التالية :

الطربوش / الزمن البالى = اللبن / مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب Connotation يعادل الزمن البالى وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفى النهاية بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى لهذا الزمن وتحمل هذه القيم ، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها ، أى التخلص من سلعية الشر ومن معادلة الشر فى الجنس إلى آخر القائمة".

بل ولا يفتأ أسامة القفاش يؤكد دوماً على ذلك خلال استرسال مقاله إذ يقول فى جزء لاحق :

"ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال استخدامه ديكور الحانة ، والأغنية التى تذاع من مذياع قديم ، وميزانسين يوسف على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة والتى تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته فى السينما المصرية. وبالتالى فهى إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله فى المشهد الملحمى الأول ، وأيضا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها ، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد ، وهى إلحاح على دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادية وأيديولوجية ثورية . "

ثم يأتى أسامة القفاش إلى إجمال ما نرى فيه حسماً عندما يقول فى نهايات دراسته :

" ففيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين ، وفيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف ، فلا يمكن – و مدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة – أن يعود ليكون أحد أساطينها ، وبالتالى يأتى فيلمه الكوميدى " الولد الغبى " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه ، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط فى السبعينات."

والجدير بالذكر هنا أننى أنا الذى دأبت بنفسى على ذكر أن هذا الفيلم (أى الولد الغبى) كان درساً قاسياً لى فى التنازلات الفنية ، وبالمناسبة فإنه فيلم تنطبق عليه بعض أوصاف الفودفيل ، ولا يفسر تقبله ونجاحه الجماهيرى إلا حقيقة أن عالم العمل الفنى عالم افتراضى .

٣- اتفاق العقد العرفى المسبق:

ورغم الاتضاح النسبى حتى الآن لما عنيناه فى فرضيتنا من "أن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل (عالم العمل الفنى) " إلا أن استكمال الصياغة باعتبار أن ذلك "وفقاً للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية" إنما يستلزم ضرورة التوضيح لأهمية ما تؤكد عليه هذه المقولة التكميلية التى تقوم أصلاً على حقيقة عامة فى الفن .

ويمكن لنا أن نبدأ فهم تلك الحقيقة ، إذا ما تذكرنا أنه مثلما يكون حال الحياة صراع ، فإن الصراع موجود كذلك فى الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض . بحيث يعيشه الجمهور كطرف من أطراف النسق سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما فى الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود فى نسق اللعب ، وإن كانت الإيهامية فى نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال أو مجرد خطوط ونقاط

ومساحات لتصبح " تجريداً " يبتعد عن ممارسة "الصراع" .. لكنه – وتلك هى نقطة التوقف الهام – الصراع الذى يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد " المباراة " دون أن يصل ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة فى النسق ، وإلا قتل المتلاكمان أو المتصارعان فى الحلبة كل منهما الآخر .

وبصدد هذا الاتفاق المسبق كعمل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق / الفن ، يلتقى نسقا الفن واللعب فى امتلاكهما لذات العامل. إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن ، أى كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما "لعب" أو "فن" ولكنه ليس بحال من الأحوال ممارسة للواقع إذ ليس من واقع فى العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع . وهو ما يشير مباشرة إلى كونه الاتفاق على أنها ممارسة فى إطار " إيهامية بالحياة " .. وبما يقود إلى عنصر الافتراض الفنى فى نسق الفن ، بما هو ذاته لعبة ، كما يقود كذلك إلى عنصر " قانون اللعبة " فى نسق اللعب ، بما هو فى ذاته اتفاق على قانون .

وفى هذا الصدد يمكن أن نشير إلى مصطلحنا الخاص :

(اللا إيهامى)

وهو المصطلح الذى قصدت صنعه باعتبار (اللا إيهام) حقيقة ثابتة فى طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة فى عالم العمل الفنى الذى لا يعدو كونه "عالما افتراضيا" ، ومن ثم فجدليته المتحققة أبدا هى كون الفن "إيهاميا ولا إيهاميا فى ذات الوقت" وأن الفرق الوحيد عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو الفرق فى الدرجة فقط بين الإيهامى واللا إيهامى .

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقي اللعب والفن ، لا يعني أن مجرد توفره في أي نسق يعني انتماء هذا النسق إلى أي من اللعب والفن وإلا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعي لعبا أو فنا. إن الاتفاق في نسقي اللعب / الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه في كل منهما ، فالاتفاق في الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط إيهامي .

وحتى إذا كانت ثمة قناعة مثلا بما "يرى ميتز أن[1] انطباع الواقع تؤكده الحركة على الشاشة التي هي دائما حركة (واقعية) نقبلها طواعية على أنها حركة الأشياء في الواقع لا حركة الضوء والظل." فما هذا التقبل في الحقيقة إلا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هي طبيعة اللعبة .

وحتى عندما يتوقع اندريه بازان بسرور "أن يأتي وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصور [2] الكاملة البروز هادماً الفرق الرئيسي بين إدراك ما على الشاشة والإدراك الفعلي." فإنه في الحقيقة يؤكد على تناقض في نظريته أصلاً ، لأنه التصور النظري الذي يعني بهذا التوقع إمكانية أن يستوى إدراك الواقع مع إدراكه في الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة في هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو " المسرح " الذي يحتوى داخل إطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع " البروز والتجسيم في الصورة " ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن وإلا لنهض من بين المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذي يستفز كل مشاعر إنسانية ، ولكن كل شهم من بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن

(1) أندرو (ج . دادلى) نظريات الفيلم الكبرى . – ص ٢١٩.

(2) المصدر نفسه . – ص ١٤٤.

وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التى يتعامل بها مع أى لعبة ، ومن ثم فلابد أن السينما هى الأجدر بأن ينطبق عليها كون أنها لعبة "وحين يختفى شخص [1] عن الأنظار (فإنه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا (ليست للشاشة أجنحة) . " فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة فى كل من إطار خشبة المسرح وإطار الشاشة . رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما : " ليست للشاشة أجنحة .. كالتى للمسرح تتيحها للمثل الذى ينتظر حتى يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح . " وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟ .

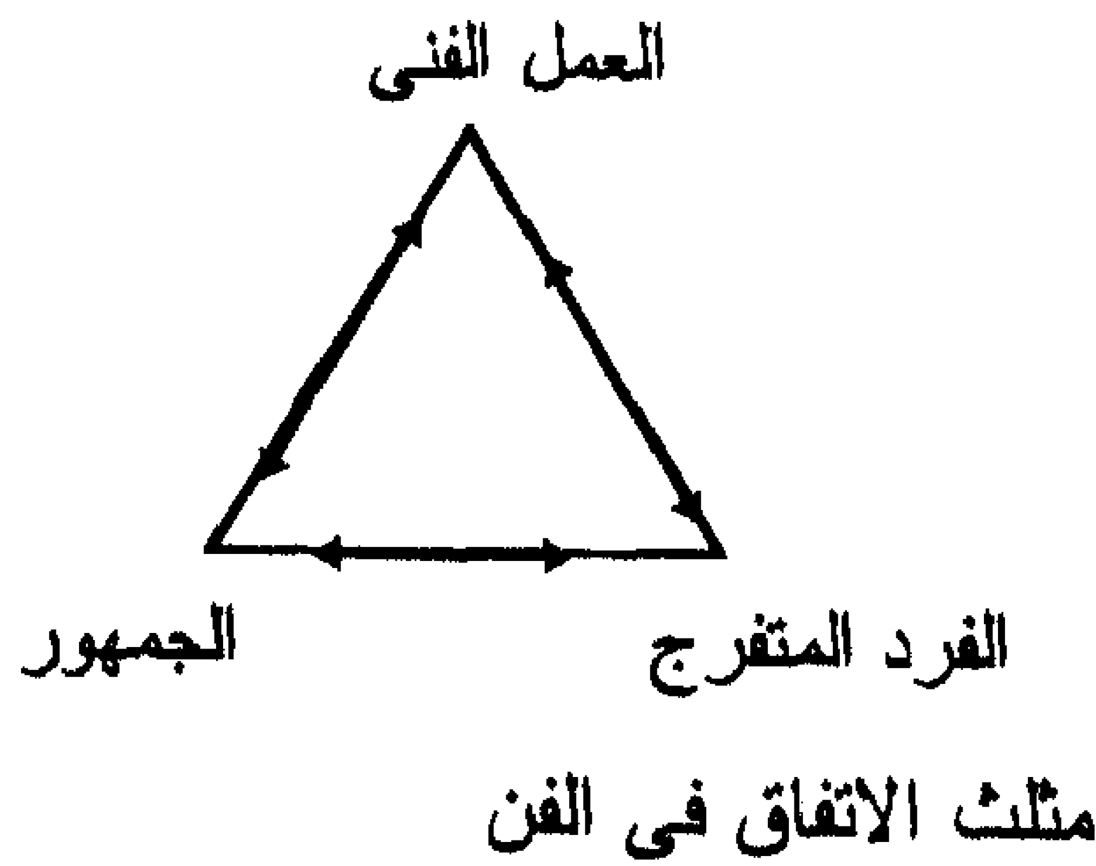
" وبالمثل بينما لا تخرج أصوات الكلمات التى يقولها أحد الشخوص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه [2] ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستى النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث فى الحياة الواقعية . إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ضاع هذا المؤشر أيضا . فى رأى ميتز من المؤكد أن هناك حداً أدنى لعدد مؤشرات الواقع التى تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعا بأنها واقعية . " ولكن مبدأ الافتراض الفنى هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، إذ فى الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض – ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما – أى متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفنى .

---

[1] المصدر نفسه . – ص ١٤٥ .

[2] المصدر نفسه . – ص ٢١٩ .

وهكذا فإنه " يحمل المتفرج – طبقا لبنود العقد – على أن يصدق ما يراه " [1] . ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفنى أنه إزاء مجرد عمل فنى ، فالمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلى وهو "يتوقع أن يكون على شئ من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين حين يضحك أو حين يعانى . " وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق ليصبح بالتالى اتفاقا مثلثاً وليس اتفاقا ثنائياً .



مثلث الاتفاق فى الفن

ويتجسد المستوى الحقيقى للعبة فى عنصر الاتفاق / الافتراض الفنى الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. ومثل اللعبة التى نجهل قوانينها بينما يجب أن نتفق عليها مسبقا فلا يمكن لنا بالتالى أن نلعبها ، نلتقى كذلك بالفن الذى نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب / الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهى التى " طالما هاجمها النقاد فى بلاد وعصور مختلفة [2] لأنها فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا " .

---

[1] د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما – ص ٥٢.

[2] د. سمحة الخولى : الأوبرا فى فن القرن العشرين . – ص ٧٩ .

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية فى الفن عامة ، وفى السينما خاصة ، والتى تطرح قوانينها الجديدة متمردة بها على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجدداً على ما طرحته تواً من قوانين جديدة . من هنا – وعلى سبيل المثال – يقال بالترتيب على ذلك " فعلى الرغم من[1] أن غودار يفلت من أى تصنيف إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إضفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة – (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، و التأفف من رؤيتها " .

إن البدء بعملية " اختيار " العمل الفنى أو الأدبى ذاته " يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها " وهو ما يستطرد فى شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن "ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ فالاثنان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفاً [2]. والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلى عن بعض المعايير الموضوعية كمبدأ التماثل والحاجة إلى المواءمة بين العلامات والأشياء لأن ذلك يساعده فى مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور " .

والخلاصة أن ما يعنيه الإقرار بعنصر " الاتفاق المسبق " فى ممارسة نسقى " اللعب / الفن " هو أن ثمة درجة من الوعى المسبق لابد أنها متوافرة بل ومتواجدة دوما عبر ممارسة أى من النسقين ، وإلا تحول أى منهما إلى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذى يحكم هذا الاتفاق ، وإلا ما صار اتفاقا ، لأن الاتفاق فى جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها .

(1) نبيل الدبسى : خواطر نحو الموجة الفرنسية الجديدة . – ص ٣٥ .

(2) تشورانسكو (ألكسندر) : الكلمات السحرية . – ص ٤٨ ، ٤٩.

وتلك فى الأصل هى حقيقة التعامل فى التلقى إزاء كل فنون العرض ، ومن ثم فهى الحقيقة التى تسمح بمساحة لا نهائية من " التلاعب الإبداعى " فى إطار منطق اللعبة / الفن / الفيلم ، وعبر العديد من المستويات الفنية ، بصرف النظر عن التقييم الجمالى والنقدى النهائى لأى منها .. إنها فقط حقيقة ، ومن ثم يستثمرها الفيلم المصرى وفقاً لمناحيه الخاصة ، والمحددة فى هذه الفرضية بفودفيل الغناء والرقص والاستعراض والنكات والمونولوجات .. الخ ، ومن ثم فهو اتفاق عرفى يتوجب فهمه .

وبتعرفنا على المفردات التى تنهض على أساسها صياغتنا للفرضية الجديدة ، يمكن لنا أن نرى هذا الفودفيل وقد شكل " عالم العمل الفنى " للفيلم المصرى ، باعتباره العالم الذى اعتادت الجماهير استقبال منطقه بالافتراض الفنى ، عبر عقد عرفى أصبح سائداً بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .

وبهذا المفهوم سوف يتحقق تكامل الفرضيات الأربعة ، مكوناً المغزى الأساسى ، فيما يمكن أن يعتبر فرضية واحدة تضم شقى الإبداع فى الفيلم المصرى : أى نوع المعالجة الفنية ، وشق النظرة إلى الحياة .. فلقد مثلت فرضية المعالجة الدينية نظرة إلى مسار الحياة بشخوص أبطالها وعلاقاتها بما يحقق النظرة الدينية إلى طبيعة الحياة البشرية .. كما مثلت فرضية محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب النظرة إلى الحياة الاجتماعية .. ومن ناحية مقابلة يأتينا الشق الآخر حيث مثلت فرضية أفلام الحركة الإطار الفنى الأشمل الذى تتحرك فيه المعالجات الدرامية .. وها هى فرضية " الفودفيل " قد جاءت لتمثل ضمن هذا الشق الثانى المدخل إلى عالم العمل الفنى الذى ساد الشريحة الأكبر فى نماذج النجاح الجماهيرى للفيلم المصرى .

لكن هذا التكامل الذى تأتى به إلينا الفرضية الأخيرة وفودفيلها الشامل ، لا يعنى أن سطور مقدمتنا لهذا الملف بمجلديه سوف تنصب مباشرة على مكونات هذا العالم المتمثل فى الكوميديا أو الغناء أو الرقص فى السينما المصرية ، بل ستتجه إلى أهمية إجراء الأبحاث فى كل من هذه المكونات المتجذرة فى تاريخ سينمانا المصرية .

وأتصور فى هذا الصدد ما سوف تذهب إليه دراستى لو أننى أصبحت معنياً بأحد هذه الأبحاث ، إذ سيكون ذلك عبر طرح ذات المفهوم النظرى الذى يخصنى وأختص به ، والذى يساوى – من حيث القيمة – بين كل شرائح الفن وجميع أجناسه وأنواعه ، سعياً للتأكيد على تلك المساواة بين النوع الكوميدى أو الغنائى ، وبين بقية الأنواع ، ونفياً لتلك "العنصرية" اللا واعية عندما تتبنى أولوية "الجاد" فى مقابل هامشية "المضحك" واعتباره مجرد قتل للوقت فى أحسن الحالات ومضيعة له فى حالات التعالى عليه ، وبما ينعكس فى ظواهر كثيرة ومتكررة ، أهمها عزوف الأقلام والعقول الجادة عن البحث والكتابة حول أمور هذا "الضحك" وإبداعاته السينمائية ، بل ومنها تعالى لجان التحكيم على إفرازات هذا النوع من الإبداع ، كما أن أخطرها هو نظرة الممولين من المنتجين السينمائيين إلى طبيعة الأفلام الكوميدية واعتبارها إنتاجاً خفيفاً . ومن ثم فإن ما نملكه فى مواجهة المفاهيم المؤدية إلى كل هذا الظواهر ، هو أن نضع أيدينا على الشريان الرئيسى فى طبيعة إبداع الفن سواء كان كوميدياً أم تراجيدياً أم جامعاً بينهما ، فإذا ما ثبتت شرطية قصدنا حول عنصر " اللعب " فى الفن كشريان جوهرى وشرطى فى " التراجيدى " مثلما أنه بالضرورة – وأساساً – هو شرط الوجود الكوميدى فى الفن ، أمكن لنا أن نتيقن من التساوى كحتمية متحققة هنا وهناك ، أراد البعض أو اعترض الآخرون .

وهنا تصبح الإحالة إلى بحثى الخاص فى موضوع "اللعب فى الفن" إحالة واجبة لأداء تلك المهمة التى وردت أصلاً كجزء من بحث أشمل وأعم (أقصد به كتاب "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى") ، وخاصة فيما أوردته به كمدخل أساسى مفاده :

" فى كل الفن لعب ، ولكن ليس كل الفن لعب "

ومع ذلك فإن تقديمنا لملف " الكوميديا والغناء فى الفيلم المصرى " لا يعنى انتصاراً منا لأسبقيتها على شرائح أخرى يتسم بها الفيلم المصرى مثل التراجيديا أو المليودراما التى لا نشير بالتالى إلى تفضيلها باعتبارها الوجه المقابل فى هذا التنويه .

وفى هذا الصدد يتحتم التوقف عند هذه المقابلة بين النوعين ، خاصة وقد شاعت دائماً مقولات المناداة بأفلام البهجة !! حيث أصبحنا نعتاد شيوع المقولة بأن حال الناس صعب ويستلزم أفلاماً كوميدية ومبهجة للتفريج عنهم بدلاً من الأفلام التى تغمهم ، وهى مقولة تبسط الأمور وعلاقة الناس بالفن إلى درجة التسطيح ، وبما ينافى الواقع كما يتضح لنا ذلك فى سببين :

الأول : أن هذه المقولة تتصور أزمات الناس وكأنها لا توجد إلا فى زمن واحد هو الذى يعيشه أصحاب هذه المقولة وقت حديثهم عنه ، وهو ما يلغى ناموس الحياة ، كما يظهر أصحاب المقولة مناقضين لأنفسهم عندما يرددون ذات المقولة فى كل العصور .

الثانى : أن فنون العرض الدرامى ، بالإضافة إلى كونها توفر للناس حاجتهم إلى معايشة الاتصال بالآخرين (سواء عبر الحالة الجمعية للعرض والتلقى ، أو عبر الإلتقاء بشخوص العرض وحياتهم) فإن شرائح العرض الدرامى التراجيدى أو حتى غير كوميدى عامة إنما توفر للمتلقى تماثلاً مع معاناته فى حياته الصعبة ، ولا نعنى بذلك تماثلاً

فى موضوع المعاناة فى كل الأعمال ، وإنما مجرد التماثل من حيث كونه يعانى فى حياته مع كون الشخصيات فى العمل المعروض تعانى أيضا ، وتعيش صراعاً أيضا ، وتكابد للخروج من أزماتها أيضا ، وبما يؤكد للمتفرج أنه ليس وحده المعانى فى الحياة ، وإنما هذا هو قانونها ، وبما يسهل عليه تحمله لمصائب حياته ويجعله يستغرق فى الفرجة / المعايشة لحيوات الآخرين المعروضة عليه ، وبما ينطبق عليه القول الشعبى "اللى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته" ، وبما يؤدى دور المفرج عن النفوس فى الأوقات العصيبة ، أى بما هو ذات التصور بدور المفرج الذى تؤديه الأفلام المبهجة ، بل ويكفى الرجوع إلى نظرية التطهير الأرسطية المعروفة .

ورغم ذلك يبقى مثل هذا التعقيب مجرد اجتهاد لا يسبر أغواره إلا البحث المنهجى الذى من شأنه أن يوقفنا على حقائق العلاقة بين تجارب الأفلام السينمائية فى كل نوع وبين التلقى الجماهيرى والاجتماعى لها ، ومن ثم فإن طرح الفرضيات المتعلقة بذلك هى الطريق الذى نطمح إلى تحقيقه .

وانطلاقاً من هذه القناعة وبعد أن أضفنا الآن لرصيدنا فرضية رابعة مصحوبة بطرح مادتها المتضمنة فى هذين المجلدين لكل من الكوميديا والغناء ، نجد لزاماً أن نعود للتأكيد على دعواتنا الأربعة التى تعودنا الإشارة إليها فى مقدمات ملفاتنا السابقة سعياً إلى إنجاز الملفات البحثية المنشودة فى التأريخ للسينما المصرية :

الدعوة الأولى :

هى دعوتنا إلى طرح الفرضيات والمقولات المتعلقة بالسينما المصرية والتى طالما تناقلتها الألسنة ، مع تلك المحتمل إبداعها ، لتكون جميعها مادة للبحث المنهجى ، فنحن إذ نطرح الفرضية المتعلقة بموضوع

هذا الكتاب نموذجا للبحث المنهجي في السينما المصرية فإنما ندعو للإبداع العقلي في طرح الفرضيات التي تكشف عن زوايا ومداخل جديدة لاكتشافها .. وما أكثر مقولات هذه الفرضيات على الألسنة كلما أثير الحديث عن السينما المصرية .. نعم .. ما أكثرها عندما تستهلك الأوقات منا على المقاهي وفي أحاديثنا الاجتهادية ، سواء في نقد الأفلام أو حتى في رصد الظواهر ، وما أروع الكثير منها عندما نمحصه بالعقل والمنطق .. إلا أننا - استكمالاً لهذه الدعوة - نؤكد على أن الفرضية تبقى مجرد تصور ذهني مفترض اجتهاداً ، ولا ينتقل -هذا التصور- إلى منطقة الثقة به إلا عبر البحث المنهجي الذي ندعو إلى إعمال أدواته ، مثلما ندعو إلى هذا الإبداع الاجتهادي النظري في طرح الفرضيات والتي من شأنها إثراء المداخل إلى هذه المباحث المطلوبة ، مع شريطة عدم التحجر أمام المقولات الأولى لأي فرضية .. بل لابد من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لو انتهى أي منها بتقويض ودحض الفرضية التي بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقف عند مجرد مقولات (فرضية) لم يتم بحثها فتصبح مجرد ثرثرات ، وإن كنا -طبعا- لا نطالب أبدا بالحجر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهي المنطلق الأكيد للإبداع النظري ، ولكنها مجرد المنطلق ، فإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجي فيها ، باتت ثرثرات .. وهذه هي جدلية قناعتنا . أما جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتتمثل في طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنصب كل منها على " زاوية / مدخل " مختلف ، في حين أن المستهدف الأساسي - دائماً وعبر كل الفرضيات - هو " إطار أشمل " حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سوف تحققه بشتى الزوايا والمستويات من "تكاملية" في اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التأكيد على

أنها تكاملية الزوايا والمستويات التى تفسر وتشرح بعضها البعض فى إطار نفس السينما .

الدعوة الثانية :

وهى دعوتنا المعنية بالتأكيد على إتاحة المساحة والفرصة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها إصدارنا هذا) بالإضافة إلى إعادة التقييم النقدى للعديد من الحالات السينمائية التى جاء زمان نفض الغبار عنها .. ولا ريب فى جدوى هذا المنحى ، بل أن ثمة أهمية ملحة لإعادة النظر ، وإعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائى المعاصر فى شتى أنحاء العالم .. أما عندنا فإن الأمل ما زال كبيراً فى إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم فى السينما المصرية ، والتى لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقى فى حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر إليه فى هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الإمام ونيازى مصطفى ، بل وعباس كامل وأحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. الخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيدا عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رأفت الميهى فى " جفت الأمطار" ومثل تجربة كمال عطية فى " رسالة إلى الله " وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التليفزيون (والذى وصل إلى درجة نسيانى لاسم الفيلم رغم دعوتى هذه) ، بالإضافة إلى العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل القليوبى من ضرورة إعادة الضوء على " شفيقة ومتولى " للمخرج على بدرخان ، وكذلك " القضية ٦٨ " للمخرج صلاح أبو سيف ، وما أكثر الأمثلة بل والحالات التى أصبحت تستدعى الدعوة لإعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمسانى وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يفوتنا التأكيد على أن لنا فى مصر بدايات لرصد تجارب فى هذا الصدد ، وهى التى

أصبحت تمثل ذخيرة تأريخية ، ومن أمثال ما تحقق حول فيلم " لاشين " وما قدمه بشأنه الزملاء كمال رمزى وعلى أبو شادى وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة " ذاكرة السينما " وآخرون ، فلست هنا بصدد الحصر ، وإنما يمكننى التذكرة أيضا باكتشافات أفلام "محمد بيومى" على أيدى الزميل والمخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبى من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزى فهمى .. هذا بالإضافة إلى ما قدمه الزميل الناقد السكندرى الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة فى إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم لأفلام مصرية مثل " السوق السوداء " و " باب الحديد " و " بين السماء والأرض " و " الزوجة الثانية " .. الخ .

الدعوة الثالثة :

وهى الموجهة إلى استكمال بقية التخصصات فى السينما المصرية ، فدعوتنا معنية بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها فى الفيلم ، ذلك أن الفيلم السينمائى مع امتلاكه لإمكانية وسمة العمل الفنى الذى يحمل رؤية " فنُان " إلا أنه قائم أيضا على ما أسميته " خاصية تقسيم العمل السينمائى " عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضا فنانون ، وبما يطرح فى العادة إشكالية خاصة بهذا الفن السينمائى .

ولقد سبق أن كتبت فى هذا الصدد ، مؤكداً أنه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذى يدفع عربة " الشاريوه " المحملة بالكاميرا ، إنما هو "حرفى فنان" يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له فى إحساسه باللحظة ، ذلك الإحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والإبطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التى سيدير فيها الكاميرا " بان Pan " ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة

حركـة العربـة وبيـن هـذا " البـــان " بحيث يحـافظ علــى انكماشــة انفعاليــة دقيقــة لوجـه الممثـل فـى الكـادر ، قبل أن يكون مطلوبـاً منـه الانسحاب عنــه بالشــاريوه رويداً رويداً ، وكأنـه يجب تركـه - أى الممثــل - فــى عــالم خــاو واســع عـبر اللقطـة العامـة البعيدة التـى ستنتهى بهـا حركـة الشـاريوه .. ألا يجـب أن يكـون عـامل الكـاميرا هـذا حساسـاً بدرامـا تحريـك الكـاميرا علـى هـذا النحـو حتـى تتحقق رؤيـة الفنــان / المخـرج فـى الفيلـم ؟ .. إن عـامل الكـاميرا هـو مجـرد نمـوذج مثـال ، لكـن مـا أكثر المهـن الأخـرى التـى لا يمكـن إغفالهـا فـى نفـس التقييـم ، سـواء كـانت فـى تخصصــات الصــوت أو المونتــاج أو الديكــور أو المعمـل (والمعمـل هـو أعقـد هـذه التخصصـات وأكثرهـا تـأثيراً فنيـاً بـالأدوات والمـواد العلميـة المعمليـة علـى النتيجـة النهائيـة للفيلـم نفسـه) .. فمــن المسـلم بـه أنـه " بـاختراع آلـة السـينما (الكـاميرا) ظهـر نـوع جديـد مـن الفـن عُـد إلـى جانب المسـرح مـن الفنـون الجميلـة لأنهمـا يقدمـان تعبيراً فنيــاً متكـاملاً فـى حـد ذاتـه إلا أنهمـا يستخدمان ويجمعـان عـدداً مـن الفنـون التطبيقيـة وعـدة عمليـات حرفية وآليـة لا يمكـن اعتبـار أيـة واحـدة منهـا فنـاً جميـلاً قائمـاً بذاتـه " .

وعليـه يصبـح لزامـاً علينـا أن ندعـو إلـى تسـجيل وتقييـم الأدوار الفنيـة للمبدعيـن الـرواد فـى كافـة تخصصـات الفيلـم المصـرى ، شـأنهم فـى ذلـك شـأن مـا يجـرى مـع مخرجيـه ونجومـه ، إذ لابـد مـن الالتفـات لأدوار عبـد العزيـز فهمـى و وديـد سـرى وأحمـد خورشـيد وعبـد الحليـم نصـر وغـيرهم مـن الـرواد الراحليـن عـن التصويـر السـينمائى ، مثلمـا يتوجـب الالتفـات إلـى مصطفـى والـى ونصـرى عبـد النـور وعزيـز فـاضل وغـيرهم ممـن أبدعـوا ورحلـوا عـن مجـال الصـوت السـينمائى ، وكذلـك مهندسـى الديكـور مثـل ولـى الديـن سـامح وشـادى عبـد السـلام وعبـاس حلمـى و شـارفنبرج وآخريـن ، بـل لابـد مـن التوجـه إلـى مبدعـى الماكيـاج حلمـى رفلـة وعيسـى أحمـد ومحمـود سـماحة .. الـخ مـن جميـع التخصصـات ، مـروراً بالمونتـاج والسـيناريو والمنتجيـن ، بـل

ومؤلفـي الموسـيقى التصويريـة ، فهـي دعـوة للبحـث والتـأريخ لا تـترك تخصصـاً ، ولا تصـادر علـى تقييم فنـى معيـن ، بـل علـى العكـس فهـى دعـوة لـن تغفل مضمـون الدعـوة الثانيـة حـول ضـرورة الاكتشـاف .. وأيضـا إعـادة الاكتشـاف ، وهـى دعـوة بهذا الاتجاه تسـتلزم دوراً مـن البـاحثين المتخصصيـن فـى هذه المجـالات حتـى لا يقتصـر البحـث فيهـا علـى النـاقد أو مـؤرخ الوقـائع ، بـل أننـا فـى حاجـة إلـى نـاقد التخصـص السينمائى بمـا فـى ذلـك النـاقد المـؤرخ للموسـيقى التصـويريـة فـى الأفـلام ، إضافـة إلـى المتخصـص القـادر علـى التـأريخ التقييمـى فـى أفلام الرسـوم المتحركـة .

الدعوة الرابعة :

وهـى الدعـوة إلـى بحـث التجليـات الثقافيـة للصـورة السـينمائية المصريـة وتأثيرهـا المشـتبك – ولا شـك – مـع كـل مـن التـاريخين الاجتمـاعى والسياسـى، فـإذا كنـا قد ذهبنـا إلـى ضـرورة الوعـى بثمـة تأريخـات ثـلاث متداخلـة متراكبـة هـى :

- تأريخ الصورة نفسها .
- وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
- مع تأريخ البشر مشغلى تلك الأدوات ومبدعى الصورة بهـا (بمـا فـى ذلـك علاقات الإنتاج والتوزيع واقتصادياتها) .

فإننـا نعنـى كذلـك أن تـاريخ الصـورة فـى الفيلـم المصـرى ، لابـد وأنـه مؤثـر (سلبـاً وإيجابـاً) وعاكسـاً تجلياتـه فـى بقيـة مكونـات الثقافـة المصريـة ، بـل والعربيـة ، بحكـم طبيعـة التـأثير السـينمائى اجتماعيـاً وثقافيـاً ، وبحكـم تكامليـة الفنـون والآداب فـى السـينما و تكامليتهـا معهـا .. ولهـذا تـبرز دعوتنـا ونؤكـد هنـا علـى أهميتهـا من حيـث ضـرورة البحـث فـى تـاريخ هـذا التجلـى الثقـافى للصـورة السـينمائية المصريـة (سلبـاً وإيجابـاً) مـع رصـد اشـتباك هـذا التـاريخ مـع التـاريخ الاجتمـاعى والسياسـى .. وهـذا مـا تطمـح ملفاتنـا إلـى بحثـه والتـأكيد

على إنجازه ، تجنباً وتجاوزاً للنظرة التى تقلص الدور السينمائى على الساحة الثقافية وكأنها جزيرة منعزلة .

وانطلاقاً من هذه الدعوة الأخيرة ، وبالتطبيق على المادة التى تطرحها ملفات السينما فى هذين المجلدين عن كل من " الكوميديا والغناء " يصبح الطريق ممهداً للبحث عن تجلياتهما الثقافية المؤثرة تاريخياً فى مجتمعاتنا العربية .

كذلك وبدون الاستجابة البحثية لهذه الدعوات ، سيبقى لكل من السينما الكوميدية والغنائية ، وكذلك الاستعراضية والموسيقية ، أنها لم يتم بحثها حتى الآن ، أما وقد قدمنا الآن هذا الملف بجزأيه حول "المضحكون" و " نجوم الغناء " فإننا نكون قد أسهمنا بالملف المدخل كى ينطلق منه الباحثون بالتقييم وإعادة التمحيص والتدقيق ، ومن ثم يبقى هذا مدخلاً "ريادياً" ضمن ما تحققه " ملفات السينما " من توفير المواد والمنطلقات فى اتجاه دعوتنا الأشمل لبحث السينما المصرية فى شتى جوانبها وعبر كل تاريخها .

وهكذا وكما جاء كتاب محمود قاسم السابق فى "صورة الأديان" كتاباً مسحياً بمنهج وصفى ، يأتى كذلك كتاباه الحاليان فى كل من الكوميديا والغناء بنفس التوجه المنهجى الذى يوفر رصداً مسحياً خلال أبطال هذين النوعين فى تاريخ السينما المصرية ، وهو ما يضمن مادة ثرية رائعة فى تجميعها ، لتكون بين أيدى هؤلاء الباحثين لاحقاً وفق أى منهج آخر يختاره كل باحث منهم ، رغم أن الجمع المسحى للمادة ذاتها لابد وأن له ملحوظاته، بل ومشاكله ، وعلى سبيل المثال فإننا سوف نلتقى بمسألة المعيار بين من هم " المضحكون " وأولئك " غير المضحكين " ، إذ حتى الفنانة الكبيرة أمينة رزق التى ارتبط اسمها بالمآسى والمليودراما قد ظهرت "مضحكة" كذلك ، وواحد من تدليلاتنا للتذكرة بذلك دورها فى فيلم " أخو

البنات " مع "المضحك" محمد عوض ، وهو الفيلم الذى حملت إعلاناته عبارات من قبيل "أمينة رزق تمثل وترقص وتغنى" .

ولكن هذه الملحوظة وأمثالها ، إنما تشير إلى الاستكمال والدراسة عبر المرحلة اللاحقة ، التى يكون عمادها " التحليل والتقييم نحو مزيد من التصنيف " ذلك أن المسح التأريخى هنا لا ينفى ضرورة التأريخ التحليلى لكل من الكوميديا والغناء والرقص فى السينما المصرية وفقا لمنهج الدعوات الأربع المذكورة ، والتى تستلزم إلتفات الباحثين إلى هذا المنحى أملاً فى تحقيق تقييم منهجى عبر هذا التاريخ ، كى نتعرف خلاله مثلاً على تصنيفات الكوميديا أو التجارب الغنائية التى اختطها إبداع الفيلم المصرى ، مثلما تعودنا أن نتعرف من الدارسين على ذلك فيما يتعلق بالمسرح المصرى ، إذ ننتظر كذلك أن نقرأ ونسمع عن المتحقق فى هذه السينما من أنواع الكوميديا من قبيل " كوميديا التهريج " Slapstick Comedy مثلاً أو من قبيل ما يسمى " الكوميديا الخفيفة Light Comedy " ثم ماذا عن الكوميديا الراقية High Comedy أو الكوميديا الموسيقية Music Comedy وكوميديا الموقف Comedy of Situation مثلما يجب أن يتم الرصد عبر التقييم لتيار الكوميديا الهزلية Farce Comedy أو التوقف عند ثمة تجارب حول الكوميديا الواقعية Realistic Comedy ، دون التغاضى عن تقييم ذلك النوع من الكوميديا الهابطة Low Comedy أو الوقوف عند تجارب يمكن اعتبارها مندرجة تحت الكوميديا السوداء Dark Comedy أو الكوميديات المأسوية Tragi-Comedy وما يكون متحققاً من كوميديات الشخصية Comedy of Character .. الخ .

وهنا لابد أن نعترف أن هذا الملف ينقصه المجلد الثالث الذى يجب أن ينصب على العنصر الثالث المكون لفرضيتنا الجديدة ، ألا وهو "الاستعراض الموسيقى" ، وإذ نعترف تلزم الإشارة إلى أن الصديق الدكتور

يحيى عبد التواب الباحث والناقد والأستاذ بأكاديمية الفنون مازال منكباً على إجراء البحث فى هذا المجلد وفقاً لما وعدنا به ، إلا أننا مازلنا فى الانتظار ، آملين أن ينضم بحثه إلى أعداد " ملفات السينما " فى أقرب فرصة ممكنة ، وبعنوان خاص به هو :

" **المشهد الموسيقى فى تاريخ السينما المصرية** "

وطالما نوهنا إلى عنوان هذا الكتاب الذى ننتظره ، فإن الأمانة تقتضى الإشارة إلى أننى عندما اقترحت على الأستاذ محمود قاسم تسمية الجزء الثانى من مؤلفه الحالى بعنوان ينسب " النجوم " إلى " المشهد الغنائى " وليس إلى " الفيلم الغنائى " ، فإننى بدورى كنت قد استقيته من العنوان الذى حدده د. يحيى عبد التواب لكتابه المنتظر ، إذا رأيت انطباق فكرة "المشهد" على كتاب محمود قاسم أيضا حول أبطال الغناء ، لأنه يتضمن حتى عنصر الظهور المشهدى المفاجئ للغناء خلال تتابعات الفيلم الروائى الذى قد لا يكون كله غنائياً ، كما قد يأتى فيه هذا الغناء الفجائى دون أن يتوحد منطق الافتراض الفنى لهذا المشهد مع بقية عالم الافتراض الفنى للفيلم كله ، ففى مثل هذه الحالات " المشهدية الغنائية " عادة ما يمثل ذلك انفصالاً أو وقفة دخيلة ولا يتوفر لها قبول منطقها فى الافتراض الفنى إلا بالاتفاق العرفى حول اعتياد هذا الخلل ، وطالما أن تلك " المشهدية الغنائية " هى العنصر الموجود فى الفيلم الغنائى أو فيما عداه من أفلام أخرى قد لا تكون غنائية فى مجملها ، لذا فإن الإشارة إليها بهذا التحديد المعنون إنما تشير كذلك إلى شمولية هذا الاعتبار .

وعلى وجه العموم ، فإن كل ذلك ما لم تنصب عليه مناظير البحث سوف يبقى مجرد اجتهاد ، بل وشكلى ينحصر دوره الإيجابى فى الإشارة والتأكيد على تحديد المعانى والمقاصد ، ومن ثم يبقى انتظارنا الحقيقى لما

نعول عليه الأهمية الأكبر ، وهو ما سوف تسفر عنه أعمال الباحثين باستخدام هذه المواد المسحية التى اضطلع بها محمود قاسم فى مجال الكوميديا والغناء فى السينما المصرية .

وكعادتنا فى النهاية : مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه نقدى لدى إصدارنا لهذا الملف - أو غيره - فإننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف - وغيره أيضا - آملين أن تتحلى أية مراجعة مما ندعو إليه بأهداف الإنارة والكشف والاكتشاف لأن موقفنا الأساسى هو مع " الإنارة " هنا أو هناك ، ودون أن نصادرعلى ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب ينصب على رصد مداخل التغطية الموسوعية ومفاتيحها الكفيلة باقتحام الطريق نحو سد الحاجة الموسوعية فيما يستجد استكماله من الأبحاث التأريخية .

أ. د. مدكور ثابت

يونية ١٩٩٩

مقدمة

الكوميديا والغنائية في السينما.. هما بلا شك وجهان لعملة واحدة، فكلاهما صانعة البهجة والمتعة في وجدان الناس، وكل منهما تفتح المسام والعواطف، وقد ارتبطتا معا في السينما لسنوات عديدة، خاصة في بدايات السينما وفي ابان ازدهارها..

وحول هذا الموضوع، ذي الوجهين المتلاصقين، نقدم دراستين جديدتين في ملفات السينما، الأول منها عن المضحكين (أو صناع الكوميديا) في السينما المصرية، على أن نقدم في الجزء الثاني من هذا الكتاب دراسة أخرى وافية حول الغنائية.

والكوميديا، ولا شك، في السينما المصرية مظلومة سواء في نظر الناس اليها، أو في تعامل الكثير من صناع الأفلام معها، ولو راجعنا ما اختاره النقاد في أكثر من مناسبة من أهم الأفلام في تاريخ السينما، فسوف نجد أن نصيب الأفلام الكوميدية قليل للغاية. ومن الواضح أن النقاد لم يقفوا إلى جانب السينما الكوميدية قط، والذين سخروا من هذه السينما في فترة من الفترات، راحوا ينقبون عن نفس الأفلام في فترة أخرى يعبرون عن حنينهم الجارف لكل ما هو مضحك..

ورغم اتساع محيط الكوميديا فاننا حاولنا أن نلمه بكافة جوانبه، سواء من حيث الظواهر الكوميدية المختلفة، أو المضحكين، أو تاريخ الكوميديا نفسها منذ

بداية صناعة السينما وحتى الآن.. فلا شك أن الضحك قد مثل مجموعة من الموجات المتتابعة، ذات سمات عامة يصنعها كتابها، ومخرجوها، ونجومها من أبطال الأفلام أو نجوم الصف الثاني، أو أحيانا الصف الثالث.

وعندما نذكر أن الكوميديا هي الموضوع المظلومدما لدى الباحثين، فإنما نؤكد أنه رغم كل هذا الكم الهائل من أفلام الكوميديا والمضحكين في السينما، فإن الدراسات تكاد تكون معدومة حول هذا الموضوع بالذات.

لقد سعينا هنا أن نلم كافة الخطوط التي جمعت أطراف الكوميديا طوال عمر السينما المصرية في القرن العشرين، منذ نشأتها حتى الآن. وسوف يلاحظ القارئ أننا فعلنا ذلك بحيادية بالنسبة لصناع الضحك في هذه السينما، ولعلنا قد استطعنا الحديث عن الكثير من الظواهر لكن البعض قد يرى أن هناك من لم نذكرهم في هذا الكتاب، وهذا أمر غير مقصود بالطبع، خاصة أن صناع الضحك في السينما المصرية من الصف الثاني كانوا من الكثرة بما يصعب أن نجمعهم في كتاب، أو أن نذكرهم جميعاً، لكن أغلب الأسماء موجودة بين سطور هذا الكتاب من فصل لآخر. وسوف يلاحظ القارئ أننا فعلنا ذلك أيضاً بالنسبة للموضوعات مثل الكوميديا الغنائية، والكوميديا الموسيقية، والمضحكين الأطفال، والعلاقة بين مسلسلات الإذاعة المضحكة وأفلام السينما المأخوذة عنها...

محمود قاسم

الفصل الأول



مدخل إلى مفهوم الضحك

* نحــن نضــحــك . . . نحــن هنــا
* الكثيـرون منا يفـعلونه دون أن يتسـاءلوا :
* لمــــاذا نــضـــحـــك ؟

وهناك اجابات عديدة على هذا السؤال، موجودة فى مراجع، ولدى الكاتب وأيضا لدى كل منا أسبابه الخاصة عما يضحكه، فقد تكون هناك أشياء عامة تضحكنا جميعاً، معاً، أو منفصلين، لكن لا شك أن هناك تفاوتًا بين قوة الضحك ومساحته، وعمقه من إنسان لآخر تحت تأثير نفس السبب، وتكراره، ولكن ما يمكن الإجماع عليه أن الإنسان مخلوق ضاحك، ليس فقط فى أنه يفعل ذلك، أى يضحك، بل هو مخلوق مثير للضحك، أى يقوم باضحاك الآخرين من البشر أمثاله، وهو يضحك فى المقام الأول من التصرف الانسانى بتناقضاته، واتساقاته، لكنه يقوم بأنسنة كل المخلوقات الأخرى، أى باكسابها صفات إنسانية من أجل أن يضحك، مثل ممارسته الضحك من قبل الكائنات الذكية

الأقرب فى بعض صفاتها إلى الإنسان، كالقرود، والغوريلا، والدلافين، وغيرها.

وحتى لانشتت أنفسنا فى تفسير السبب، والأبعاد، فتعال نجب على هذا السؤال من خلال مرجع واحد، شامل، شبه متكامل، مكتوب من منظور فيلسوف متميز هو هنرى برجسون فى كتابه «الضحك» أو «البحث فى دلالة المضحك»، وهو الكتاب الذى تمت ترجمته وطباعته باللغة العربية أكثر من مرة، خاصة فى مصر، وكانت طبعته عام ١٩٩٨ فى مكتبة الأسرة بمثابة إعلان عن ميلاد جديد للكتاب وأهميته، حيث اشترك فى ترجمته كل من د. سامى الدروبى، وعبد الله عبد الدايم.

والكتاب بمثابة ثلاث مقالات نشرها برجسون فى العشرينات فيما أسماه «الضحك الذى تبعث عليه خاصة الأمور الهزلية»، وحسب ما جاء فى المقدمة، فان الكتاب سبق أن صدر فى أكثر من ثلاث وعشرين طبعة باللغة الفرنسية دون اثبات للتاريخ الحقيقى لهذه الطبعة، وإن كان من المرجح أن ذلك تم فى الستينات، أى أن الكتاب قد طبع بعد ذلك مرات عديدة.

ونحن لانريد أن نؤكد على مكانة الكتاب بقدر معرفة محتوياته، ومنظور برجسون لهذا النشاط الإنسانى الهام من وجهة نظر فيلسوف صاحب وجهة نظر وثقافة واسعة.

وفى المقام الأول من هذه الدراسات التى نشرها الفيلسوف فى مجلة «باريس» يؤكد على ما سبق أن ذكرناه أنه لا مضحك الا فيما هو «إنسانى». فالمنظر قد يكون جميلاً لطيفاً دائماً، أو يكون تافهاً أو قبيحاً، ولكنه لا يكون مضحكاً أبداً. فالمرء يضحك على الشكل الذى توجد عليه الأشياء من وجهة نظره، والنزوة الانسانية التى أكسبت هذا الشئ قالبه، وقد انتبه الفلاسفة

القدامى إلى هذه الحقيقة البسيطة، فعرف كثير منهم أن الانسان حيوان ضاحك، وكان يمكنهم تعريفه أيضا بأنه حيوان مثير للضحك. أى أنه مضحك، يقول برجسون أن الضحك ملازم للاهتمام بالفعل، فالمرء اللامبالى مثلا لا تثيره الأشياء المثيرة للضحك، وبالتالى فإنه لا يضحك.

والضحك مهما يفترضه المرء صريحاً، فانه يخفى وراء فكره تفاهم، وربما تآمر، مع ضاحكين آخرين، حقيقيين أو خياليين، لذا، فطالما قيل أن ضحك المشاهد فى المسرح، أو فى قاعات السينما يكون أشد كلما كانت القاعة أكثر ازدحاماً بالمشاهدين كما أن كمية الضحك تقل لدى المرء عندما يشاهد نفس الفيلم فى التليفزيون، أو وحده عنه وهو يراه مع مجموعة من الناس، لذا فطالما لوحظ أن بعض الرموز المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى، فهى بالتالى متعلقة بعادات مجتمع مخصوص وأفكاره.

والضحك ظاهرة انسانية مستقلة، لا صلة لها بباقى صور النشاط الانسانى، كما يرى الفيلسوف الفرنسى، لذا فإن مفرداتها تختلف، لانها تجعل الجسم ينقبض ويهتز وينبسط حيال حدوثها، أو كلما تذكرها المرء، وذلك باختلاف سائر المشاعر والتصرفات الأخرى التى تترك الجسم هادئاً، مسترخياً غالباً.

والضحك ينشأ فى أناس مجتمعين، يتجهون بانتباههم إلى واحد منهم، بعد أن أخرسوا عاطفتهم وتركوا العمل للعقل وحده.

والضحك مرتبط بالمزاح، وهذا الأخير يتطلب طرفين، شخص مازح، والآخر محل المزح أو الضحية، وهذا الشخص يمتلك أدوات غير متكاملة تستدعى من الأول أن يتناوله بالسخرية والمزاح.

وفى بعض الأحيان يبدو الضحك شيئاً عرضياً، موجوداً على سطح النفس، ولكى ينفذ إلى الأعماق، يجب أن يتكيف الضاحك مع واقع راهن، حيث أن المضحك هو الذى يقدم له كل شئ، المادة والصورة، العلة والمناسبة، والذى يثير الضحك فينا، هو نوع من الآلية، وهى آلية قريبة جداً من الذهول. ويكفى أن نلاحظ أن الشخصية تثير الضحك فيمن حولها على قدر ما تجهل نفوس الضاحكين نفسها تماماً، فالمضحك لا يشعر بذاته، وكأنه يستخدم طاقية الاخفاء بطريقة معكوسة، فإذا هو يحتجب عن نفسه، ويبين لكافة الناس. إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها. بل قد تستمر فى طريقها مع وعيها التام لذاتها وشعورها الجلى بما تثيره فينا من كراهية.

ويتساءل الفيلسوف هنرى برجسون : ما هى البيئة المضحكة؟ أو ما مصدر التعبير المضحك فى الوجه؟ وما يميز المضحك من غيره؟

يرد : أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها بهذه القدرة على اثارة الضحك فى احوال خاصة، بينما تزداد أى وجه إنسانى إضحاكاً بقدر ما يوحى الينا بفكرة فعل آلى بسيط، يستغرق صاحب الوجه إلى الأبد، حيث تبدو بعض الوجوه وكأن صاحبها مشغول بالبكاء باستمرار، وهناك وجوه تبدو كأنها نافخة فى بوق خيالى إلى الأبد، وتلك الأكثر اضحاكاً على الاطلاق، حيث أن الشئ يزداد اضحاكا بقدر ما يمكن أن نفسر سببه تفسيراً طبيعياً. فالذى يثير الضحك فى دواخلنا فى هيئة شخص هو الآلية والتصلب.

ولا شك أن ضحك المرء يزداد إذا استطاع أن يربطه بسبب عميق، بذهول حقيقى فى الانسان، كما لو أن النفس مسحورة، وأن النوم عمل مادى بسيط.

ومن الواضح أن الترجمة التى بين يدينا بالغة الصعوبة، ومفرداتها غير موفقة فى تعبيراتها، رغم أن اسم الدكتور سامى الدروبى وراءها، ولذا فإننا فى عرضنا لما جاء بالكتاب نحاول استخدام أسلوبٍ مبسطٍ. ويتحدث برجسون فى قسم آخر من مقاله الاولى عما أسماه بالضحك من خلال الإشارات والحركات، حيث أن أوضاع الجسم الانسانى واشاراته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم برمز ما، وللتحقق من ذلك يكفى أن ندرس ما رسمه رسامو الكاريكاتور فى كل أنحاء العالم، خاصة المباشر منه، حيث يتناسب المضحك فى رسم ما مع مقدار ما به من وضوح. وأيضاً ما يتضمن من غموض أو خفاء. فالأراجوز مثلا يوحى بأنه ألذ قابلة للتفكك. وهو يوحى بالإنسانى والآلى معا. وتتبدى صورته كآلة تعمل فى داخل شخص من خلال الكثير من الحركات المثيرة للضحك المنبعث منه.

وكثيراً ما تكون بعض الحركات التى تصدر من شخص ما غير مضحكة فى حد ذاتها، إلا إذا قام شخص آخر بتقليدها، أى أدخلها دائرة الآلية. ولا يستطيع الناس أن يقلدوا من إشاراتنا إلا ماكان منها متماثلاً تماثلاً آليا. وبالتالى قريبا من شخصيتنا الحية. فتقليد شخص ما هو استخراج الجانب الآلى الذى تركه يتسلل إلى نفسيته. وهذا هو ما يجعله مضحكاً. فلا غرابة بذلك أن يكون التقليد باعثا على الضحك.

وفى السينما مثلاً، يمكن أن يكون الضحك مضاعفاً، حين لا يكون فى المشهد شخصان فقط، بل عدة أشخاص. بل ربما أكثر عدد من الناس، يشبه بعضهم بعضا يتحركون معا ذات اليمين واليسار، يرقصون معا ويضطربون معا، يتخذون نفس الوضع، فى آن واحد، ويتحركون كأنهم شخص واحد، ففى هذا الحال ينصرف الفكر كل الانصراف إلى لعب شدت فيها الأذرع إلى الأذرع،

بأسلاك خفية، وشدت الأرجل إلى الأرجل وشدت كل عضلة فى وجه ما إلى العضلة المقابلة لها فى الوجه الآخر، ويحدث هذا فى أفلام الكوميديا الموسيقية، أو الاستعراضات الكوميدية لأن هذا التوازى يجعل ليونة الصور نفسها تتصلب فى نظرنا، فيفسر كل شئ كأننا أمام آلات.

وفكرة الالية التى ألبستها الحياة للأشياء هى علامة ينبغى الوقوف عندها، وصورة مركزية يشع منها الخيال فى عدة اتجاهات، وقد ألمح برجسون إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية نوجزها فى الآتى:

أولاً تداخل صورة الالى والحى فى بعضهما البعض، فكم يسهل أن يكون لباس ما مثيراً للضحك حتى ليكاد أن يكون كل زى من الأزياء مضحكاً من وجهة نظرنا. فنحن نألف الزى التقليدى حتى يبدو اللباس جزءاً من لابسه، ولو ارتدى شخص ما اليوم لباساً قديماً غير مألوف عن الملابس التى يرتديها بشكل جديد، لأثار الدهشة والاستغراب.

فقد نضحك من كلب جز من شعره نصفه، ومن شخص قص نصف لحيته، ومن حديقة تبدو أزهارها صناعية، ومن غابة زينت أشجارها بإعلانات انتخابية، والتفسير فى ذلك هو انصراف ذهن المرء عن الشكل التقليدى الوقور للأشياء.

ثانياً سبب المضحك فى الباس الحياة للآلة هو أن الجسمَ الحى نفسه قد تصلب وصار آلة. فمثلاً اذا تكلم شخص ما وشكا من ضيق حذائه، أو ضغط حزامه، فإن الصورة التى توحى بها هذه الشكوى أننا أمام شخص يربكه جسمه. كشخص بدين بالغ الوقار، يتصرف بحذر (راجع شخصية المجنون الوقور السمين فى فيلم اسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين، وغيرهما من أفلام كمثال تقريبى)، فإن علاقة الإنسان مع متاعب من هذا النوع يسببها الجسد، تجعل

المرء يتعامل مع الجسد كآلة ثابتة تتحرك، فالخجل مثلا يبدو سببا للضحك فى بعض الأحيان، فكأن الخجول ايضا شخص يزعجه جسمه، فيبحث حوله عن مكان يضعه فيه.

ويضرب برجسون مثلاً فى مسرحية «الحب طبيب»، أنه حين يدخل القاضى إلى خشبة المسرح وهو يتأتئ، فان هذا الأمر يتبلور داخل العقل، ويفكر المرء كيف يمكن لقاضى عليه أن يكون فصيحاً أن يتأتئ بهذا الشكل. ولعل ذلك يفسر تسمية شخص يفعل نفس الشئ فى برامج ساعة لقلبك بأنه «الفصيح».

ثالثاً   نحن نضحك من كل شخص يوحى الينا بفكرة شئ. وهو مجرد ايحاء يتولد عنه ظهور الشخص، مثل الضحك من البارون لونشهاوزن فى احدى الروايات التى تحولت إلى فيلم أمريكى عام ١٩٨٤ حين يصبح قذيفة مدفع تنطلق فى الفضاء.

وفى خاتمة مقاله الأول يؤكد برجسون أن الصورة المضحكة لا تفسر بذاتها، ولا تفهم إلا لشبهها بأخرى، وهذه الأخرى لا تضحكنا إلا لقرابة بثالثة. وهكذا دواليك، ولعل هذا يسوقنا إلى مقاله الثانى عن مؤلف المهزلة، وصاحب النكتة، حيث أن ظروف الضحك بوجه عام تنحصر فى ترتيب للأفعال والحوادث، ومنطقها، مما يجعلنا نحس إحساساً واضحاً بنوع من التركيب الآلى. على أن تتداخل الصورتان إحداهما فى الأخرى.

ويرى الكاتب أن لعبة العلبة ذات العفريت الذى يخرج منها، عبارة عن نزاع بين عناوين أحدهما وهو الآلى المحض ينتهى بالخضوع للشخص الذى يلعب به، كالقط الذى يلعب بالفأر فيدعه فى كل مرة يهرب كالنابض، ثم ما يلبث أن يوقفه فجأة بضربة من ظفره، إنما هو يلعب لعبة من هذا النوع.

وفى المسرح، والسينما، فإن الكثير من المشاهد الهزلية أشبه بهذه اللعبة، مثلما يحدث فى مسرحية «موليير مريض بالوهم».. فالطبيب المهان يصب على أرجان بلسان السيد بورجون تهديداً بكافة أنواع الأمراض، وفى كل مرة ينهض فيها أرجان كأنما ليغلق فم بورجون، نجد هذا يختفى لحظة كأنه دس فى الكواليس، ثم ما يلبث أن يظهر ثانية. كأنما يحركه نابض، وفى أثناء ذلك نسمع صيحة واحدة تتكرر بغير انقطاع : سيد بورجون.

ويفسر الفيلسوف مصدر الضحك من تكرار كلمة ما على المسرح، أو فى فيلم ما، ويرى أنه عبثاً البحث عن نظرية تجيب اجابة مرضية على هذا السؤال البسيط، فتكرار كلمة ما ليس مضحكاً بذاته الا فى بعض الحالات الخاصة، باعتبار أنه نوع من اللعب النفسى الخاص، إنه لعب القط الذى يعبث بالفأر، ولعب الطفل الذى يدس العفريت فى العلبة.

فإن يعزم إنسان على ألا يقول إلا ما يعتقد، ولو «قاطع من أجل ذلك الجنس البشرى كافة»، فليس هذا مضحكاً بالضرورة، لأنه من الحياة من خير ما فيها. وأن يؤثر شخص آخر لرقة طباعه، وأنانيته، أو ازدرائه، أن يقول للناس ما يسرهم، فهذا أيضاً من الحياة. وليس فيه ما يضحك. واذا جمعنا الشخصين فى واحد، فإن الصراع بين العاطفة، بين المتناقضين، لن يكون مضحكاً كذلك.

بل سيبدو جدياً اذا استطاعت العاطفتان ان تنتظما بهذا التناقض نفسه، وأن تتطورا معاً، وأن تؤديا إلى حال نفسية مركبة، أى أن تتخذ شكلاً حياً لا يزيد على أن يوحى إلينا بصورة معقدة فى الحياة.

ويرى برجسون أننا اذا تصورنا وجود هاتين العاطفتين المتناقضتين.. والمتصلتين فهما شخص واحد حى، وجعلنا هذا الشخص يتأرجح بين الواحدة

والأخرى، وجعلنا التأرجح يبدو واضح الآلية باتخاذه الصورة المعروفة بالبسيط الطفولى، فآنذاك نكون بإزاء الصورة التى عثرنا عليها حتى الآن فى الأشياء المضحكة. أى بآزاء آلة فى كائن حى، بإزاء شئ مضحك.

ولا شك أن الحرية مرتبطة بالجدية، كالعواطف التى نضجت فينا، والأفعال التى تناقشنا أنفسنا فيها فأوقفناها ثم نفذناها، وبصورة عامة كل ما يصدر عنا وما هو حق خاص بنا، كل ذلك يكسب الحياة لونها الدرامى أحياناً، الجدى بشكل عام، لكنه فى وسع الخيال أن يقلبه مضحكاً باستحضاره الصورة البسيطة منها.

وإذا رجعنا إلى تفسير ظاهرة الضحك من تكرار كلمة ما، أو عبارة، فأنها تفترض أن الشخص لم يسمع جيداً، ولم يفهم جيداً، أى كأن من ينطق بالعبارة، يعطى الضوء الأخضر بأن الآخر «حمار» من خلال المثل الشعبى «التكرار يعلم» والكلام وحده لا يتكرر، لكن فى بعض الأحيان يتفق تكرار المشهد بين طوائف مختلفة من الشخصيات، ولا يندر فى هذه الأحوال أن تكون الطائفة الأولى هى السادة، والطائفة الثانية هى الخدم، يكررون فى أفق آخر، وبأسلوب أقل نبلاً، مشهد سبق أن مثله سادتهم.

وقد يقوم التنكيت فى العمل الفنى على أساس أنه نوع من الاستعداد فى المرء لأن يصور مشاهد هزلية عابرة، على أن يكون هذا التصوير من الخفاء والخفة والسرعة بحيث يكون كل شئ قد انتهى حتى بدأنا بمشاهدة هذه المشاهد.

فمن هم الممثلون فى هذه المشاهد؟ من هو موضوع المنكت؟ هو أولا محدثوه أنفسهم، حين تكون الكلمة رداً مباشرا على واحد منهم. وكثيراً ما يكون شخصا عابثاً يفترض أنه تكلم فيرد عليه. وهو فى معظم الأحيان الناس كلهم، أى الرأى

العام. فيقلب الفكرة الدارجة إلى مفارقة غريبة، أو يستغل تركيب الجملة فيعارض الكلمة المأثورة أو المثل السائر معارضة هزلية. وإذا قمنا بتقريب هذه المشاهد بعضها من بعض وجدنا أنها صور شتى لنموذج هزلى واحد عرفناه من قبل حق المعرفة.

إنه نموذج «السارق والمسروق»، حيث نلتقط استعارة أو جملة أو فكرة فنقلبها ضد من يقولها أو من يمكن أن يقولها. فكأنه قال غير الذى أراد أن يقول، وأوقع نفسه فى شرك اللغة إن صح التعبير. إلا أن نموذج «السارق المسروق» ليس بالنموذج الممكن الوحيد. فهناك نماذج أخرى يمكنها أن تشحذ النكتة.

وعن ما أسماه بمضحك الطباع، يرى برجسون أن للمضحك دلالة اجتماعية وأثرا اجتماعياً، وأن المضحك يعبر قبل كل شئ عن حالة من عدم تلازم الشخص مع المجتمع، وأنه لا مضحك غير الانسان. فالضحك له وظيفة. وقد زعموا ان العيوب اليسيرة التى نلاحظها فى الناس هى التى تضحكنا، وقد يكون هناك بعض الصواب، لكنه ليس كامل الصدق فنحن لا نضحك من العيب لأنه يسير، بل نراه يسيراً لأنه يضحكنا. فما يخفف الغضب مثل الضحك. بل نذهب إلى أبعد من هذا فنقول : نحن نضحك من بعض العيوب رغم معرفتنا أنها عيوب خطيرة، مثل بخل هاربا جون لموليير.

ونحن لا نضحك من عيوب الآخرين فقط، بل قد نضحك من محاسنهم. ولا شك أن أعمال الشخص المضحك قد تكون موافقة للأخلاق كل الموافقة.. ويبقى عليها بعد ذلك ان تكون موافقة للمجتمع ولابد من الاعتراف ان المثل الأعلى الاخلاقى، والمثل الاعلى الاجتماعى لا يختلفان فى الجوهر، وهذا مما يشرف الانسانية. فنسلم ان عيوب الناس تضحكنا فعلاً، ولكن السؤال : ما هى هذه

العيوب؟

قد يكون البخل منها، والغيرة، والنفاق، لكن ليس من المهم أن يكون الطبع طيباً أو خبيثاً حتى يثير الضحك، وانما يمكن أن يضحك إذا كان غير اجتماعى، ونرى الآن انه ليس من المهم أن يكون الموقف خطيراً أو يسيراً.

فالخلاصة أن كل ما فى الكيان الإنسانى يمكن أن يغدو مضحكاً ماعدا الأمور التى تعنى عاطفتنا. ويمكن أن نتأثر لها، ويكون إضحاكه متناسبا بشكل طردى مع مقدار التصلب الذى يبدو منه. ويمكن القول ان كل« طبع » يضحك. اذا كنا نعنى بالطبع ما هو جاهز فى شخصيتنا أى ما يشبه الآلة. نعبثها، فتشتغل من تلقاء نفسها. وان شئت فقل: هو ما نكرر به أنفسنا. وهو تبعاً لذلك ما يمكن للآخرين ان يكررونا به. فالشخصية المضحكة هى « أنموذج »، وعكس ذلك صحيح أيضاً.. أى ان الشبه بنموذج ما مضحك كذلك. فقد نعاشر إنسانا دون أن يظهر عليه ما يضحك، حتى اذا استفدنا ذات يوم من مشبه عرضى، فأطلقنا عليه اسم بطل معروف من أبطال الدراما أو التاريخ، فانه قد يصبح مثيراً للضحك. حتى وإن كانت شخصية هذا البطل غير مضحكة فى ذاتها، ولكن الشبه يبعث على الضحك، يضحكنا الذهول عن الذات والدخول فى إطار جاهز إن صح التعبير. ويضحكنا قبل كل شئ، أن يكون المرء كإطار يمكن لآخرين الدخول فيه بكل سهولة.

وفى نهاية دراسته يؤكد برجسون أن الضحك تأديب قبل كل شئ، وذلك فى إطار ما يسمى بأسباب الضحك، وفوائده، أو نتائجه، فقد وجد ليخزى، فلابد أن يشعر بموضوعه بشعور مؤلم، وينتقم المجتمع به ممن يتطاولون عليه، فلن يبلغ إذن غايته إذا كان يحمل طابع العطف والطيبة.

كما أن الضحك عادل عدلاً مطلقاً، رغم أنه ليس طيباً فى كل الأحيان،

فـوظيـفـتـه هي أن يخـجل ويخـزى، وما كـان ليظفـر فى مـهـمـتـه لولا أن أودعت الطبيعة لهذا الغرض حتى فى خبرة الناس حفنة من شر أو من خبث على الأقل، ولعل من الخير الا نتعمق فى هذه النقطة كثيراً، فلن نجد فيها ما نفخر به كل الفخر.

فالضحك أولا وأخيراً ما هوى سوى حركة مثل الارتخاء أو الانبساط، وأن الضاحك سرعان ما يدخل إلى ذاته ويؤكدها فى شئ من الزهو.

الفصل الثانى



المنشأ والمدخل التاريخى

كوميديا الثلاثينات

ولدت السينما فى العالم، وكأنها خلقت من أجل اضحاك الناس، وفى عالمنا العربى فانه رغم ميل الناس الشديد إلى المآسى، ورؤية فواجع الآخرين، فانهم مع مرور الزمن صاروا أكثر عشقاً للكوميديين، وتحولت أسماء صناع الضحك فى العالمين الخارجى والعربى إلى نماذج مألوفة ابتداء من شابلن، ولوريل وهاردى، واسماعيل يس، وشكوكو، وعادل أمام.

ولو نظرنا إلى خريطة السينما فى مصر، فسوف نجد أن الأفلام الروائية القصيرة التى تم انتاجها فى بداية صناعة السينما كانت من اللون الكوميدى، وأن الممثل المضحك أمين عطا الله قد قام بانتاج وتمثيل فيلم من طراز «الباشكاتب» عام ١٩٢٣ وهو من اخراج محمد بيومى، الذى أخرج فيلما روائيا قصيراً فى عام ١٩٢٤ يحمل اسم «برسوم يبحث عن وظيفة»، وفيه ولدت أول

شخصية كوميدية فى تاريخ السينما يمكن أن يتكرر وجودها فى أفلام تالية، مثل «شالوم» و «بحبح» و «إسماعيل يس». ولأن النقاد بشكل عام يتعاملون مع الفيلم المعروض تجارياً على الناس، فإن هذا الفيلم لم يكتمل إنتاجه وبالتالى خرج من حدود الخريطة.

إذن، يمكن القول بأن أول فيلم كوميدى فى تاريخ السينما المصرية قد ولد فى عام ١٩٢٨ ، تحت اسم «البحر بيضحك» من إخراج وتمثيل ستيفان روستى، وبطولة الممثل المسرحى أمين عطا الله الذى قام بدور الجاويش أبو ذقن، وهو بالطبع فيلم صامت يعتمد على الحدوتة الكوميدية البسيطة ومن المفروض أن كل السينما الكوميدية تدور فى إطار من الحواديت البسيطة، فالجاويش يجد نفسه أمام سائق صدم كلباً لامرأة متفرنجة، وأمام هذه الصدمة المضحكة لدينا بالطبع فإن الجاويش يترك مكان عمله، ويتتبع السيارة الهاربة التى صدمت الكلب المدلل، وفى الشوارع الخالية تدور المطاردات المضحكة حتى يتمكن الجاويش من الإمساك بالسائق. لكن ما أن يظفر به، حتى تتدخل فتاة قروية كى تخلص السائق من الشرطى، فيستكمل الفيلم إجراء المطاردة.

والفيلم يعتمد على المقالب، فالشرطى يمسك بالسائق أكثر من مرة، وينجح هذا الأخير فى الإفلات من المصير أيضاً أكثر من مرة . وفى أثناء المطاردة ترتبك حركة المرور فى المكان الأصلى الذى يعمل فيه أبو دقن كشرطى مرور. ولذا يتم فصله من عمله.

ولا شك أن هناك تقارباً واضحاً بين قصة هذا الفيلم، وبين قصة فيلم أمريكى تم انتاجه بعد هذا التاريخ بخمسة وثلاثين عاما، وهو «ايرما الغانية» لبيللى وايلدر عام ١٩٦٣ ، فالشرطى الذى يتم فصله تسوقه أقدامه إلى منطقة الحمامات كى يستحم مع الغانيات ويجد نفسه فى مواقف مربكة، ويشعر أنه

غير قادر على استكمال شئ ناجح، فهو من مطاردة إلى أخرى، ومن فشل لآخر، إلى أن يلتقى مصادفة بالسائق وقد أصبح ثرياً فيعرض عليه العمل كمرب للأطفال.

والذين شاهدوا صورا للمثل أمين عطا يجدونه أقرب فى حجمه وحركاته إلى شابلن، وأيضاً إلى الممثل المصرى شرفنطح، والغريب أن الممثل لم يستكمل رحلته مع السينما، وترك زملائه من المسرحيين يأتون ليجربوا حظوظهم أمام الكاميرا، مثلما سيفعل الريحانى مع كشكش بيه، وعلى الكسار مع عثمان عبدالباسط وغيرهما. لكن الذين لم يأتيا من المسرح بشكل مكثف وعملا فى السينما فهما «خالد شوقى، إسماعيل زكى اللذان قاما ببطولة فيلمين عن «جحا وأبونواس» عام ١٩٣٢، وعن العلاقة الكوميدية الساخرة بين الاثنين.

أما توجو مزراحى كمخرج وممثل، فلا شك أنه أول مخرج وضع لبنة الكوميديا بشكل طويل الباع، ليس فقط لأنه قدم شخصية شالوم التى ظهرت بنفس الاسم أكثر من مرة، ولكن أيضاً لأنه قدم للسينما أكثر أفلام على الكسار، وكان وراء لمعان نجومية هذا الأخير سينمائياً، حيث سنرى فى مكان آخر أن صعود وهبوط الكسار سينمائياً كان على يد ظهور واختفاء مزراحى فى السينما الكوميدية.

وتوجو مزراحى كما هو معروف ممثل ومخرج يهودى، ولا شك أن الكوميديا التى يصنعها اليهود فى كل أنحاء العالم ذات سمة خاصة، فهى ليست كوميديا فاقعة، أو فجة، وهى تضحك البعض دون الآخر، لذا فإن الكوميديا التى كان يمثلها شالوم، وأحمد المشرقى (وهو الاسم الذى كان مزراحى يستعيره لنفسه كممثل خوفا من أسرته) هى كوميديا ذات طابع خاص قد لا تضحك الجميع.

وقد كون مزراحي ثنائياً مثله كل من شالوم وصديقه عبده، ولكن الشهرة راحت لشالوم فى المقام الأول، والذى ظهر لأول مرة مع مزراحى فى فيلم (٥٠٠١) عام ١٩٣٢ ثم تكرر ظهورهما فى أفلام عديدة لكن البداية كانت فى الأساس لشالوم فى «المندوب» ١٩٣٤، و «شالوم الرياض» ١٩٣٥، و«شالوم الترجمان» ١٩٣٥، و«العز بهدلة» ١٩٣٧، ومن المهم ان نتوقف عند شخصية شالوم لأنها الأكثر بقاءً قياسا إلى الدكتور فرحات الذى ابدعه مزراحى على سبيل المثال فى فيلم بنفس الاسم عام ١٩٣٥ .

ففى «شالوم الترجمان» يصل إلى الاسكندرية سائح أمريكى وابنته، ويتقابلان مع شالوم الذى يدعى أنه مترجم، رغم جهله بكل اللغات، ومن هنا يأتى التناقض، فالسائح وابنته يتخذان من شالوم دليلا لهما، ويطلب منه السائح ان يشاركهما رحلة صيد صحراوية، ويعرف أحد الباشوات برغبة السائح فى القيام بهذه الرحلة، فيصحبه معه، ويترك الابنة فى صحبة شالوم، حيث توهمه أنها تحبه، ويحيا شالوم قصة الحب، وبالحلم فى السفر إلى امريكا، حيث تقوم الفتاة برسم الألاعيب من حوله. ويستمر الفتى فخوراً بهذا الغرام الكاذب، وعندما يعود الأب من جولته الصحراوية، تعترف الابنة لشالوم أنها كانت تداعبه، وأنها تحب شاباً امريكياً، فيكشف لها أنه ليس ترجمانا.. أى أن الخديعة بالخديعة.

وفى الفيلم الثانى «شالوم الرياضى» يقوم بدور بائع ساندوتشات أمام ملاعب الكرة وذلك لعشاق كرة القدم. وتبعاً لجنونه بكرة القدم فهو يسبب المزيد من المتاعب حوله، كأن يحطم زجاج المنزل عندما يلعب مع الأطفال داخل المنزل وليس خارجه، وهناك مباراة فى غرفة شالوم بين هذا المهووس بالكرة ، وبين طفل صغير المفروض أنها مضحكة، لكن كما أشرنا فإن للإضحاك سمة خاصة قد

لانراها فى أفلام أخرى خاصة التى يقدمها مزراحى مثل أفلامه مع على الكسار مثلاً.

وعلى سبيل النماذج المضحكة، فان الجيران عندما يشتكون شالوم إلى القسم، فان شيخ الحارة يأتيه ليس من أجل استدعائه، ولكن لإبلاغه أن خالته بدمنهور قد ماتت، وأنه ورث مبلغاً من المال، إلا أنه بعد أن يسافر إلى دمنهور يكتشف أن خالته لم تكن أكثر من خادمة. وفى القطار المتجه إلى الاسكندرية يقابل سيد لاعب الكرة فيساعده فى الالتحاق بالنادى كلاعب. وهناك يصادق سليمان صاحب المطعم الذى يتردد عليه، ويثق فيه، ويترك له المطعم لمدة أسبوعين، فيدير المطعم لخدمة لاعبى الكرة، وعندما يعود صاحب المطعم مع خطيبته كاترين، يجد المطعم قد تحطم على يدى أحد الزبائن، وتدور الأحداث، كأنك تحس أنه لا علاقة بين حدث وآخر، وأنك فى مواقف المفروض أن تكون مضحكة.

أما فيلم «العز بهدلة» - له اسم آخر هو البنكيان - فإن شالوم هنا يصبح بائع أوراق يانصيب، وهو يشكل ثنائيًا مع عبده صبى الجزار الذى تربطه به صداقة وطيدة جعلتهما يقيمان سويا فى سكن واحد. وفى نفس المنزل تسكن عائلة استر خطيبة شالوم وعائلة ابنته خطيبة عبده. وإذا كان سليمان قد ترك مطعمه لشالوم فى الفيلم السابق، فان الجزار هنا يموت ويترك المحل لعبده الذى قسم التركة بينه وبين صديقه شالوم، من أجل أن يتزوج كل منهما من الخطيبة. فيفتح شالوم محل صرافة، ويشترى كميات من الأسهم بثمن بخس ما تلبث أسعارها أن ترتفع، ويصير شالوم مليونيراً، ثم تحدث مفاجآت يفقد الاثنان ثروتيهما، ويعودان إلى سابق حالهما. ويكتشفان أن العز بهدلة.

فى تلك السنوات ظهر بحبح الذى ابدعه وجسده فوزى الجزايرلى، وقد رأى

الناس هذه الشخصية لأول مرة عام ١٩٣٥، فى فيلم «بحبح أفندى» الذى اشترك الجزايرلى فى اخراجه مع شكرى ماضى، وهو هنا معلم، يترك عمله كبائع لبن ليعمل محصلا فى الترام، ويحدث أن ينقذ أحد الركاب من مأزق فيكافئه بورقة يانصيب.

وكما هو ملاحظ فإن لأوراق اليانصيب دورها الهام فى قصص أفلام هذه المرحلة، وأيضاً مسألة الثروة المفاجئة التى تأتى، وتذهب بسرعة، حيث يخفى بحبح الورقة فى برواز صورة مضرب، ويحدث أن تربح الورقة، الا أنه يبحث عنها فلا يجدها، إذ نسى أين خبأها، ويتم فصله من عمله، فى حين تحاول الفتاة جمالات التقرب منه. يعمل بحبح فى مقهى. وسرعان ما يتم طرده منها، ثم يعمل فى ستوديو سينمائى. وهناك يعثر على الصورة التى خبأ فيها ورقة اليانصيب. يتبرع بجزء من الجائزة لعمل خيرى وجزءٍ آخر لإنشاء مصنع للألبان ويرفض مسايرة جمالات فى رغباتها، ويعود لزوجته أم أحمد.

وقد وقفنا عند حدوتة الفيلم، كى نؤكد أن الجزايرلى قد سار فى نفس الدرب الذى مشى فيه مزراحى، سواء من حيث ورقة اليانصيب، أو الثروة المفاجئة التى تأتى إلى أبطاله، كما يحس المشاهد أنه أمام مجموعة اسكتشات، أو مواقف متتالية، يقوم بها نفس الشخص، بالإضافة إلى وجود شخصية محورية يدور الفيلم فى فلكها أو ثنائى، فإذا كان شالوم قد شكل ثنائياً مع صديقه عبده فى بعض الأفلام، فإن الثنائى هنا هو رجل وامرأة، وهو أول ثنائى يمثله رجل وزوجته، حيث لكل منهما سماته الخاصة، الرجل تجاوز الأربعين، والمرأة مصرية، بدينة متزوجة منذ سنوات، تتمتع بخفة ظل واضحة. وتتصدى لزوجها بما يرتكب من أمور خارجة عن ناموس الحياة الزوجية. كما أن المال يفسد لبعض الوقت بين الزوجين ثم يعيد إصلاح ما بينهما.

وقد عاد الثنائى بحبح وأم أحمد للظهور مرة ثانية عام ١٩٣٧ فى فيلم «مبروك» والزوجان هنا لهما ابن يعمل فى البحرية، وقد عاد على ظهر باخرة مصرية، فوجد أباه وأمه فى استقباله استقبالا تتحلى فيه الروح البلدية، من المزمار إلى الطبول والرقص والاغانى، ويتضايق الابن من هذه المظاهر البلدية. فهو الشاب العصرى القادم من أوروبا الذى يرى فى كل شئ بلدى عيباً، ومن هنا يأتى التناقض، وسوف نرى أن الأبوين قد قررا مسايرة ابنهما، حتى لايكونا «دقة قديمة» فلا يلبثان أن ينقلبا إلى عصريين. ولكن المشكلة أن هذه المعاصرة تبدو شكلية، وليست موضوعاً. ويقع الزوجان فى العديد من المتاعب التى تتسبب تبعاً لهذا التغيير الشكل دون الجوهر.

وفى العام التالى عاد الثنائى فى «بحبح باشا» .. وقد راح الاثنان هذه المرة إلى الاسكندرية، من أجل إدارة كازينو للرقص والغناء، تتسع شهرة الكازينو، وتبدأ العائلات الكبيرة فى التردد على الكازينو، ومنها عائلة «غراب باشا» الحو وزوجته كناريا هانم، لاحظ التناقض فى الاسماء مع شكل الابطال. وهنا يبدو بحبح بصباصاً كعادته، كما سنرى فى «الفرسان الثلاثة»، حيث تقوم سيدة مجتمع راقية بالتودد اليه فى غرفته، ولكن سرعان ما ينكشف أمره، حين يدخل زوج السيدة واسمه عبد الموجود بك الطشت .. لقد رأى إمرأته راكعة أمام بحبح، لقد ظن الزوج ان المرأة راكعة أمام خصمه «غراب باشا» وهو شبيه بحبح مما يزيد من الطين بلة.

ولا شك ان مسألة التشابه هذه قد استخدمت كثيراً، وبشكل لافت للنظر فى السينما الكوميدية، وتكرر استخدامها ابتداء من «بحبح باشا» وحتى «سلامة فى خير»، و«صاحب الجلالة» وأفلام كثيرة نعرفها.

وفى فيلم «الفرسان الثلاثة» عام ١٩٤١، انفصل الثنائى شكليا، وصار

لبحبح صديقان هما فؤاد شفيق وبشارة واكيم، أما أم أحمد فقد غابت فى نصف الأحداث، كى نرى مغامرات بحبح العاطفية فى أحد فنادق حلوان، حيث نرى الزملاء الثلاثة يعملون فى جريدة، ورغم أن بحبح متزوج من أم أحمد فإن هناك شرطا فى الجريدة، حيث يشترط رئيس التحرير من العاملين لديه ألا يكونوا متزوجين، ولا يأتى التضارب فى المواقف من خلال أن بحبح متزوج، ولكن لأنه يحب النساء ويغازلهن ويوقع بهن مؤكداً أنه أعزب، وفى هذا الفندق يلتقى الثلاثة بحسنية التى تبحث مع عمها عن عريس ثرى، وهناك يفهم هذا النزيل أن بحبح رجل ثرى، لذا يحاول اختياره عريسا لابنة أخيه، ويطلب منها التقرب اليه، ومغازلته، لكن بحبح يحاول التهرب من هذه الورطة الغزلية، بأى ثمن .. لكن حسنية لا تحب بحبح، وهى تفعل ذلك تحت ضغط من عمها، لأنها تحب أبوزيد.

والى الفندق تصل حماة بحبح، وابنتها أم أحمد، ويقع واحد من زميلى بحبح فى غرام الحماة، هى تظنه طبيبًا، وهو يتصرف على هذا الأساس، مما يسبب له المتاعب ويكتشف الثلاثة أن رئيس التحرير الذى ينصح المحررين بأن يكونوا عزاباً متزوجاً. وأمام هذه الورطة يصدر أمره بالغاء شرط عدم الزواج للعمل فى الجريدة، فيعود بحبح إلى أم أحمد، ويتزوج كل من زميليه من الفتاة التى اختارها.

وفى عام ١٩٤٢، تغيرت المجموعة التى عملت مع بحبح، حيث كتب سيناريو فيلم «بحبح فى بغداد» واخرجه حسين فوزى، وكتب له القصة والحوار بديع خيرى، واختفت شخصية أم أحمد، لان احسان الجزايرلى لم تشترك فى الفيلم، وقد بدا بحبح هنا شخصا خفيف الروح، حلو النكتة، وهذه هى اهم سمة للممثل، إنه الحلاق الذى يعيش فى مدينة بغداد، وكان للشيخ مخلوف شاهبندر التجار - أحد عملائه - ابن مريض، فأشار عليه الحلاق أن يختار له زوجته

ويشترى له الجارية بدور التى عرفت أن سبب سقم ابنه قمر الدين هو الوله الشديد الذى يحسه تجاه شمس النهار ابنة القاضى.

تطلب الجارية من بحبح أن يقوم بإهدائها إلى القاضى حتى تتمكن من تسهيل عملية اتصال قمر بشمس النهار. وتدخل مسكن القاضى الفخم، وعن طريق مطالب الشطار تتمكن الجارية من احضار قمر إلى شمس، ولكن القاضى يدخل على العاشقين، فيصدر أمره بإيداعهما السجن، لكن الفتاة تنجح فى رشوة الحراس من أجل أن يسهلوا لها الفرار. وأخيراً يتوسط الشيخ عليوة الدجال لدى القاضى، وعن طريق حيل الشطار يتحايل عليه بحيلة حتى يرضى عن العاشقين فيعلن زواجهما.

لا شك ان توجو مزراحى هو الملك غير المتوج للكوميديا فى مصر، خلال الثلاثينات والأربعينات حتى اعتزاله الإخراج عام ١٩٤٦، فهو لم يتوقف فقط عند الأفلام السابق الاشارة اليها حول بحبح وعثمان، ولم يكن نجومه فقط هم الجزايرلى، والكسار. ولكنه كم اعتمد على آخرين، والغريب أنه فى تلك السنوات كان نجوم الكوميديا أقل عددا من نجوم التراجيديا، والأدوار الأخرى، سواء فى المسرح أو فى السينما، وقد وجد المخرجون أمامهم اسماء قليلة للغاية للتعاون معها، فالجزايرلى على سبيل المثال كان ينتقل أحيانا ً للعمل مع مخرجين آخرين، ففى عام ١٩٣٦ على سبيل المثال، قدم فيلمه «أبو ظريفة» الذى شارك فى إخراجه وإنتاجه مع المصور المعروف الفيزى اورفانيللى وهو فيلم عائلى اشتركت فيه عائلة الجزايرلى، من فؤاد ككاتب لقصة الفيلم، إلى فوزى كمخرج وممثل، ومنتج، وإحسان، وجميلة الجزايرلى.

ومن الواضح ان فوزى لم يشأ أن تخرج شخصية بحبح سينمائياً عن مزراحى، فتركها فى هذا الفيلم ليصبح أبو ظريفة، لكن إحسان ظلت هنا ايضا أم

أحمد، وكما نرى فان أبو ظريفة قد يكون تكراراً لبحبح، لكنه يحمل اسمًا مغايراً، فأبوظريفة يعثر بالمصادفة على تنازل عن فيللا فخمة تركها فؤاد السكير العربيد، الذى أقر فيها وهو مخمور أن من يحصل عليها سيمتلك الفيللا.

إذن، فنحن من جديد أمام فكرة الإثراء المفاجئ، التى كما شاهدناها فى أفلام بحبح، فعندما يذهب الزوجان أبو ظريفة، وأم أحمد إلى الفيللا لامتلاكها يجدان فؤاد قد عاد إلى صوابه، ويستنكر أن يكون قد فعل ذلك بنفسه، ولاشك أن هذا سيكون سببا لمواقف وطرائف، حيث يحاول الزوجان البقاء فى الفيللا، حلمهما، وملكهما الآن بموجب صك التنازل، أما فؤاد، فإنه يتفنن فى صنع الحيل من أجل إخراج هذين الغازيين من الفيللا، وذلك عن طريق زرع وسائل لتخويف المقيمين بها أو ماشابه، وبالفعل فانه يحصل على مايريد، ويتعلم كيف يقلع عن الخمر.

وقد انضم فؤاد الجزايرلى إلى موكب صناع الكوميديا السينمائية فى هذه السنوات، واشترك مع الفيزى اورفانيللى فى إخراج فيلم «الأبيض والأسود» عام ١٩٣٦، وهو فيلم ملئ بالتناقض حول الصديقين فلفل «الأسمر» و سفروت «الأبيض» الذين تم القبض عليهما فى جريمة لم يرتكباها، ويسعى كل منهما لإثبات براءته ويكتشفان أن هناك لصين آخرين يشبهانهما، الأول أبيض والآخر أسمر. وعبر المطاردات لابد أن يتداخل الأشخاص، وإذا كنا قد أشرنا أن مسألة الشبيهين قد تكررت دوماً عند الريحانى والمهندس وغيرهما، فإننا هنا أمام ثنائى من الشبيهين، وهو موضوع يقطر بالإضحاك بلا شك، لو تصورنا أن الأسمر وجد نفسه أمام الأبيض من الطرف الآخر أو العكس وأن الشرطة أمسكت بهما ومن خلال المطاردات الجماعية تتوالى الكوميديا بشكل واضح.

ومن الواضح أن الأجانب قد قاموا بدور رئيسى فى صياغة كوميديا السينما

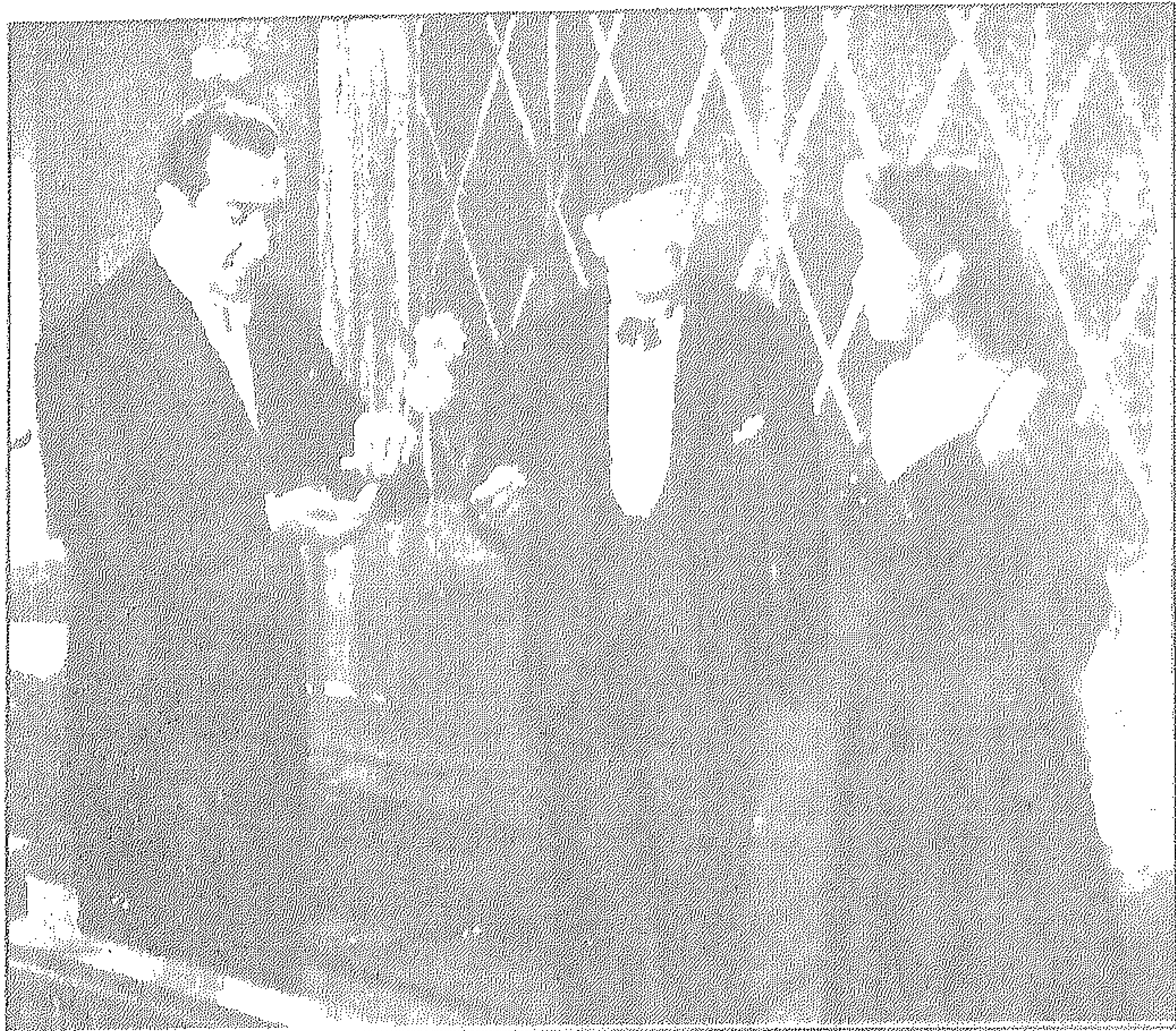
المصرية فى تلك الفترة فبعد الفيزى اورفانيللى كمخرج قدم المصور توليو كيارينى فيلمه الأول «مراتى نمرة ٢» عام ١٩٣٧، وهو من تأليف أحمد جلال، والغريب أن هذا الأخير لم يهتم كثيراً بالكوميديا فى أفلامه التى أخرجها. وقد لجأ الكاتب هنا إلى الاستعانة بنجاح فكرة الثنائى المضحك وقدم لنا الكاتب ثنائياً جديداً جسده كل من حسن إبراهيم وعبد الحميد زكى هما الاسطى دقدق، وفلفل، فالأول حلاق، والثانى ينتقل من عمل لآخر، وبعد أن يطرد من وظيفته، يلجأ فلفل إلى صديقه الذى يستضيفه فى منزله، هذه الاستضافة تقلق مضجع زوجة دقدق، بالطبع. وتعود إلى بيت أمها، وهنا يصل عرفة عم «دقدق» ويسأل عن زوجته فيخشى إخباره بتركها المنزل. وفى وجود فلفل يطرح الحل، حيث ينتحل فلفل شخصية سميرة زوجة دقدق، بأن يرتدى ملابسها.

ولا شك أن مسألة انتحال رجل لصفة امرأة وارتداءه ملابسها كان من الملامح الرئيسية فى الكوميديا المصرية والأمريكية، ابتداء من «الخالة » الأمريكية، و «سكر هانم» كما أن مسألة تبديل الزوجة خوفاً من العم الثرى، أو صاحب السطوة أيضاً كانت موضوعاً مكرراً حيث سنراه فيما بعد فى «ليلة الجمعة » وغيره. لكن الكوميديا تنبع هنا أن أم الزوجة سميرة، تقنع ابنتها بالعودة إلى بيت زوجها وترافقها إلى هناك، فتتصاعد بذلك كوميديا المطب عندما تصلان إلى البيت وتجد العم لا يعرف لابن الأخ سوى هذه الزوجة «فلفل». ويجد الأسطى دقدق نفسه فى مطب فيسعى إلى الخروج منه من خلال الدخول فى عشرات المطبات التى كلما تشابكت صنعت مواقفاً كوميدية حيث تتصاعد الأحداث بأن يخبر دقدق عمه الشيخ عرفه أن سميرة ليست سوى شقيقة زوجته، وفى نفس الوقت فإن عرفه يعجب بالحماة أم سميرة ويتزوجها، وفى نفس الوقت الذى يحب فيه فلفل وهو فى ثوب الأنثى بابنة العم، وعندما يتوهج الحب،

يكشف عن شخصيته ليعم الفرح الجميع.

وهذا الموضوع البالغ التشابك فى صنع الإضحاك لم يكن وراءه من نجوم الكوميديا الذين لمعوا فيما بعد سوى مارى منيب التى جسدت دور الزوجة سميرة، أى أن مارى قد جسدت الأدوار الكوميدية فى الثلاثينات والتى لمعت فيها من خلال أدوارها المميزة فى الخمسينات كحماة.

ومع النصف الأول من الأربعينات، كان صناع الكوميديا هم أنفسهم لا يتغيرون، حيث استمر مزراحى فى تعاونه مع فوزى وإحسان فى أفلام مثل الباشمقاول وهو ليس من سلسلة أفلام «بحبح»، أما فؤاد الجزايرلى، فقد ابتعد كثيرا عن الكوميديا من خلال أفلام مثل «تحت السلاح»، ودخل أحمد جلال المجال من خلال فيلم ينتمى إلى الكوميديا الخفيفة باسم «زليخة تحب عاشور» عام ١٩٤٠، وفى الأعوام التالية كان مزراحى قد بدأ فى إخراج أفلام غنائية من نوع «ليلى» و «ليلى بنت مدارس» و «ليلى بنت الريف»، بينما دخل إلى الساحة مخرجون جدد تنوعت أفلامهم، من نيازى مصطفى صاحب فيلم «سى عمر» و «مصنع الزوجات» إلى يوسف وهبى الذى اقتبس «زواج فيجارو» فى «عريس من استانبول» عام ١٩٤١، واقتبس «فاوست» إلى «سفير جهنم»، أما حسين فوزى فقد دخل الكوميديا الموسيقية فى «أحب الغلط» عام ١٩٤٢، وبدأ إبراهيم عمارة فى عالم «الستات فى خطر» عام ١٩٤٢، ولمع بركات فى «لو كنت غنى» عام ١٩٤٢، ومع سنوات الأربعينات، بدأت الكوميديا تجد لنفسها أسماء جديدة وظواهر جديدة من المخرجين والممثلين وصنعوا ظواهر يمكن أن نتناول كل اسم منها كحالة كوميدية خاصة.



" ليلى بنت الريف " من أفلام توجو مزراحي

Un film égyptien : "05001"

A[illegible] le succès de son film "[illegible]", M. Togo Mizrahi [illegible] ce si beau [illegible] qu'il [illegible] [illegible] passe actuellement au Cinéma Olympia d'Alexandrie. C'est une comédie [illegible] pleine de verve et de [illegible], dans laquelle les [illegible] [illegible]



CHALOM, un des principaux interprètes de "05001" dans lequel il incarne d'une façon parfaite un marchand de loterie, pareil à ceux qui pullulent dans nos rues.



[illegible] MIZRAHI [illegible] présente [illegible] la production "05001" actuellement en [illegible] sentation au Cinéma Olympia d'Ale[illegible]

شالوم ... " ٥٠٠١ "

توجو مزراحى

١٩٣٠ : الكوكايين
١٩٣٢ : ٥٠٠١
١٩٣٣ : أولاد مصر
١٩٣٤ : المندوبات
١٩٣٥ : الدكتور فرحات
: البحار
١٩٣٦ : ميت ألف جنيه
١٩٣٧ : العز بهدلة
: الساعة سبعة
١٩٣٨ : التلغراف
: أنا طبعى كده
١٩٣٩ : عثمان وعلى
: سلفنى ٣ جنيه
: ليلة ممطرة
١٩٤٠ : الباشمقاول
: مكتب امرأة
١٩٤١ : ليلى بنت الريف
: ألف ليلة وليلة
: الفرسان الثلاثة
: ليلى بنت مدارس
١٩٤٢ : ليلى
: على بابا والأربعين حرامى
١٩٤٣ : الطريق المستقيم
: تحيا الستات
١٩٤٤ : ليلى فى الظلام
: كدب فى كدب
: نور الدين والبحارة الثلاثة
١٩٤٥ : سلامة
: تحيا الرجالة

فوزى الجزايرلى

١٩٣٤ : المندوبان
١٩٣٥ : البحار
: الدكتور فرحات
: المعلم بحبح
١٩٣٦ : أبو ظريفة
: ملكة المسارح
١٩٣٧ : ليلة فى العمر
١٩٣٨ : بحبح باشا
١٩٣٩ : خلف الحبايب
١٩٤٠ : الباشمقاول
١٩٤١: الفرسان الثلاثة
١٩٤٢ : بحبح فى بغداد
: الستات فى خطر
١٩٤٥ : القرش الأبيض
١٩٤٧ : مبروك

الفصل الثالث



نجيـــب الريحانـــى

ظهرت السينما فى مصر، والوطن العربى، فى وقت كان المسرح فى أقصى حالات ازدهاره، ولذا فإن السينمائيين نظروا إلى هذا الفن الجديد باعتبار أنه يمكن من خلاله توسيع دائرة نجاح المسرح، وكانت أغلب التجارب السينمائية الأولى، خاصة للمصريين الذين أقاموا فى أوطانهم، بمثابة محاولات لنقل المسرحيات الناجحة إلى الشاشة مع الاستفادة بشكل واضح بما جاءت به السينما من تقنيات فى ميادين جديدة.

ولو راجعنا علاقة نجيب الريحانى بالسينما، فسوف نجد أن أغلبها محاولات لنقل مسرحياته الناجحة إلى الشاشة، بصرف النظر عن قيمة هذه الأفلام أو ماسببته للريحانى نفسه من مرارة، خاصة أفلامه الأولى، جعلته يعلن كراهيته ولعناته الشديدة لفن السينما فى مذكراته المنشورة بكتاب الهلال عام ١٩٥٨ .

قال الريحانى عن تجربته لمشاهدته فيلمه الثالث «ياقوت»: «لم أكن أتصور

أننى بمثل هذه الفظاعة المؤلمة، وأننى على مثل هذه الدرجة من السخافة، بل لقد ترا ءى لى كمتفرج أننى لو لقيت نجيب الريحانى عند الباب لرقعت له أصداغه حتى يصل إلى منزله العامر».

وحسب ما نشر فى المذكرات، عن الريحانى، فمن الواضح أن نجاحه المسرحى لم يدفعه بالمرة إلى العمل فى السينما، بل إن الآخرين هم الذين سعوا إلى الاستفادة من نجوميته، وإقبال الناس على مسرحياته، فراحوا يعرضون عليه العمل فى أفلام، وتحويل شخصيته المسرحية التى عرفها الناس إلى هوية سينمائية، وهى «كشكش بيه عمدة كفر البلاص..» وذلك أسوة بما فعله، وسيفعله أقرانه مثل أمين عطا الله، ويوسف وهبى، الذين سيحولون مسرحياتهم إلى أفلام سينمائية.

لذا فقد فوجئ الريحانى عام ١٩٣١ بعد عودته من جولة عربية مسرحية بالمخرج والكاتب السينمائى استيفان روستى، ومعه المصور كياريني وعرضا عليه أن يحول إحدى مسرحياته إلى فيلم من أجل خوض الفن الجديد الوافد، واتفق الثلاثة على شخصية «كشكش بيه» ولأن الريحانى يقوم عادة بكتابة نصوصه أو الاشتراك فيها كمؤلف وصائغ، فقد تعاون مع روستى فى كتابة وإخراج الفيلم الأول «صاحب السعادة كشكش بيه» والذى سمى باسم المصور توليوكياريني المخرج.

وقد ظهر عمدة كفر البلاص بصورة مقاربة لما عرفه الناس فى المسرح، وهو هنا يهوى تربية الخيول، وله جار ينافسه فى هذا المجال، ويتحدث إليه أحد أصدقائه القادمين من القاهرة أن الحكومة مهتمة بالارتقاء بإنتاج الخيول وستمنح جائزة لأحسن مربى، يقع الخطاب فى يد الجار، لذا يحاول إبعاد كشكش عن هذه المسابقة. إذن نحن أمام مفارقة تملؤها المفاجآت حيث يعلم كشكش بالأمر،

فيحاول من طرفه عرقلة جاره، ومنافسه ويقابل اللجنة المنوط بها وتنال خيوله الجائزة الأولى.

والكوميديا تتولد فى هذا الفيلم أيضاً من خلال قصة الحب المتولدة بين كشكش العمدة، وبين ابنة منافسه، والتى تنجح فى وضع حد لهذا الخصام، قبل أن تتزوج من حبيبها.

وقد جاء فى مقال باكينام قطامش عن الريحانى فى مجلة الكواكب، حول هذا الفيلم «أنه بدأ العمل فيه دون وضع فكرة معينة أو سيناريو محدد المناظر والأحداث، وكانت أسرة الفيلم تخرج يومياً فى السادسة صباحاً بدون خطة عمل، ويجلس نجيب الريحانى لتركيب لحية كشكش بيه، وأثناء تركيبها يفكر فى مناظر وأحداث اليوم، ومع نهاية التركيب يكون قد انتهى من التفكير، ويبدأ التنفيذ.

ولا شك أن مثل هذه الآلية تعكس كيف تعامل الريحانى مع السينما، فهو بلا شك لم يكن يؤلف المسرحيات بنفس الأسلوب، صحيح أنه كان يرتجل، مثل أغلب المسرحيين، لكن نظرة الريحانى إلى السينما، وفشله فى الأفلام الأولى سببه الأساسى هو نظرة الاستخفاف التى تعامل بها مع هذا الفن.

وحسب الرواة، فان الفيلم قد نجح، وهذا شئ مؤكد، بدليل أنه دفع الريحانى إلى تكرار التجربة مرة أخرى بفيلم من نفس النوعية، واستعان فى كتابه «حوادث كشكش بيه» بصديقه المسرحى بديع خيرى، والفيلم من إخراج كارلوبويا ١٩٣٤ . والذى تقوم فيه مقالب جديدة بين كشكش وبعض خصومه فى مجالات أخرى.

إذن، فقد بدأت العلاقة، واستمرت بين الريحانى والسينما من خلال المسرح، ولا شك أنه، وأقرانه، نظروا إلى الأفلام على أساس أنها مسرحيات مصورة سينمائياً ومن الواضح أن الفيلم الثالث الذى قدمه روزييه فى نفس السنة، قد استوحى عنوانه من مسرحية لمارسيل بانيول، وان كان الموضوع يختلف تماماً عن مسرحية «الدنيا بتلف» التى قدمتها فرقة الريحانى مراراً وفى عصور مختلفة باسم «السكرتير الفنى».

ويقال أن الفيلم قد تم تصويره وإعداده فى باريس فى ستة أيام لأن المنتج أو المقاول أميل خورى أراد ضغط الميزانية بأى شكل، ثم انتهت عملية المونتاج بعد أسبوعين.

ياقوت اذن شخصية مسرحية وجدت نفسها ضمن حوادث فيلم سينمائى، حيث تعمل محصلا فى إحدى الدوائر، يتوجه إلى مسكن المستأجرة فلم يجدها، وينتظرها فترة طويلة حتى تحضر. وهذا التأخير يكون سببا فى فصله من عمله. ومن المعروف أن ياقوت فى المسرحية قد فصل من العمل أيضاً لسبب آخر هو إصراره أن يتحدث بلغة العلم. بأن الأرض تدور حول نفسها. لكن الفيلم يأخذ منحنى مختلفاً، فالمستأجرة رودى تعرف بما حدث لياقوت بسببها، لذا فهى تحاول دفع مبلغ كتعويض عما أصابه، إلا أنه يرفض، وتتولد قصة حب فيما بين الاثنين، ويسافران إلى باريس، لكن الحياة هناك لا تجد هوى عند ياقوت، فينفصل عن رودى، ويعود وعندما يعلم بوفاة والد زوجته فإنه يعود إليها ويقف إلى جانبها.

وكما هو واضح، فإذ كان هذا الفيلم كوميديا، فلا شك أنها كوميديا بالغة السواد، مليئة بالمآسى كالفصل من الوظيفة، والانتحار، والطلاق، وهذا يجعل من الضحكات التى تتخلل الفيلم بالغة القتامة.

وقد واصل الريحانى اقتباس المسرحيات إلى أفلام مثل فيلمه الرابع «بسلامته عايز يتجوز» لالكسندر فاركاش ١٩٣٦ . فهو مأخوذ عن مسرحيته الناجحة «الدنيا جرى فيها إيه»، ومن الواضح أن أفلامه الأربعة الأولى من إخراج أجانب، وفى هذا الفيلم عاود كشكش بيه الظهور مرة ثالثة مثلما سيفعل على الكسار مع عثمان. وهو هنا رجل مزواج، يمتلك الأرض، وأيضا الخيول، ينصرف عن شئون أرضه إلى ملذاته وشهواته، ويطمح أن تكون زوجته القادمة من العاصمة، فيكلف سكرتيره عزت بالبحث عن عروس مناسبة، ويلتقى بها فى كباريه، إنها نوسة التى تعرف مدى ثراء الرجل الذى يرغب فيها، فتطلب منه شبكة غالية الثمن. وتتشابك الأحداث كى يتهم كشكش بيه بأنه سرق مبلغاً كبيراً، وسرعان ما تنكشف نواياها، وحين يخبرها أنه فقد ثروته تطرده من منزله فيعود إلى قريته كفر البلاص، ويتزوج واحدة من القرية.

بالطبع نحن أمام أفلام تقل فيها جرعة الكوميديا عن المسرحيات المأخوذة عنها ولا شك أن استخفاف الريحانى بالسينما يعكس وجهة نظره التى عبر عنها فى مذكراته، وترك أثره على الشاشة من خلال الأفلام التى قام بتمثيلها. وفى عام ١٩٣٧، بدا أن الريحانى سوف يغير من جلده بفيلم صناعة مصرية، رغم أنه مقتبس عن مسرحية «الزائرون» لساشا جيتارى، لكنه من إخراج نيازى مصطفى، الذى لم تتولد بينه وبين الريحانى محبة فى بادئ التعاون، ثم اكتشف الممثل انه أمام عبقرية موهوبة، فعمل معه فيما بعد مرة أخرى.

الفيلم حمل اسم «سلامة فى خير» وهو فيلم الشخصية الرئيسية، فنحن نرى سلامة طيلة الأحداث، وهو المحصل فى أحد المحلات التجارية، الذى عليه أن يسلم الإيراد يوميا إلى البنك، لكنه فى أحد الأيام يجد البنك مغلقاً، ولأن معه مبلغاً من المال، فإنه يمتلئ بالقلق خوفاً على الإيراد، وهناك مشهد ملئ

بالعبقرية، حيث يجرى سلامة فى الشارع ويتصور أن كل من حوله يود سرقته، فالناس يجرون، ويكتشف أن هناك طابور للجرى، فيجرى مهرولاً ويتصور أن الناس تطارده لتسرق ما معه فيستمر فى الجرى، والكوميديا هنا لم تكن الفاظا مسرحية أو نكات، بل مواقفا، وأداء للممثل، خاصة حين يصير على هذا المحصل أن يصبح أميراً مزيفاً، عندما يضطر إلى الإقامة فى أحد الفنادق الراقية، من أجل أن يودع المبلغ لدى إدارة الفندق. وهناك يلتقى مع أحد الأمراء الذى يطلب منه أن يحل محله، من أجل اكتشاف حقيقة مشاعر إحدى النساء تجاه هذا الأمير.

وسلامة كما يصوره الفيلم موظف بسيط، يعيش فى حى شعبى، له خصم لدود هو جاره المدرس (شرفنطح) الذى سيكشف سره عندما تقوده قدماه إلى الفندق، ويرى سلامة يرتدى زى الأمير، فيذهب ليخبر أهل الحى بما جرى، ويكون ذلك وبالاً على المحصل، حيث تأتى امرأته بالملاءة اللف، من أجل الاطمئنان على زوجها الذى غاب دون أن تعرف مكانه. كما أن صاحب المحل يقلق على مصير نقوده التى لم يتم تسليمها إلى البنك، فيبلغ الشرطة بالأمر .. إذن فسلامة مطارد من عدة أطراف، جاره الشرير، اللئيم، وزوجته الساذجة، والشرطة، وصاحب المحل، وأيضاً مطارد من الشخصية التى جسدها، رغم أن الأمير الحقيقى يرعاه، ويدافع عنه.

والأمور كلما تأزمت حول سلامة، كلما تولدت المواقف المضحكة، فالحقيبة المليئة بالنقود يتم استبدالها بحقيبة أخرى بها ملابس وأقمشة، مما يزيد من الطين بلة حول المسكين الذى وجد نفسه فى دائرة لم يكن مستعداً لها.

وسلامة، مثل كل الشخصيات التى جسدها الريحانى سينمائياً فيما بعد، موظف شريف مخلص، نقى، نظيف اليد. لابد أن نتعاطف معه، وأن نرثى لحاله،

اذا كان فى ضائقة، وما أكثر هذه الضائقات، كما أن المرء يمكنه أن يضحك من المتاعب، التى تحوطه، ومن كثرتها لا يستطيع أن يجابهها، كما أن سلامة يقع أحياناً فى مواقف سارة، فهو دون سابق إنذار عليه أن يصير أميراً، وأن يعيش كما يحيا مثل هؤلاء الأمراء ولو لبعض الوقت.

وقد تكرر وجود مثل هذه الشخصية المثالية فى فيلم «سى عمر» الذى ارتدى فيه الريحانى ثوب رجلين متشابهين، كلاهما رجل متكامل، الأول الموظف جابر، الذى يعمل فى عزبة يمتلكها الوجيه عمر الألفى، وهو يكشف العمليات الاختلاسية التى يقوم بها ناظر العزبة، ويحاول فضحه، لكن هذا الناظر الحويط، لا يلبث أن يتخلص من جابر وهو شبيه فى تصرفاته بالشخصية التى جسدها عباس فارس فى فيلم «أبوحلموس».

وجابر هذا رجل تحوم من حوله المتاعب، ابتداء من ذات الثوب الأبيض التى تضع فى ملابس جابر عقداً ثميناً سرقته، إلى رجال العصابات فى العاصمة الذين يجبرونه على أن يصير واحداً منهم، شاء أم أبى، إلى برلنتى زوجة الوجيه عمر الغائب منذ سنوات فى الهند. والتى تطلب من جابر أن يقوم بدور زوجها الغائب، والتمتع لبعض الوقت بمكانة اجتماعية أعلى. هى إذن نفس الفكرة، لكنها مصاغة بشكل آخر، وسنراها تتكرر فى أغلب أفلام الريحانى فيما بعد، حيث أنه حسن فى «لعبة الست» سوف يصيبه ثراء مفاجئ، حين يتنازل له صاحب المحل «ايزاك» عن ممتلكاته، كى يهرب من جيوش هتلر، كما أنه سيتزوج من ابنة أحد الأكابر التى تدعى أنه والد طفلها بعد أن كان الموظف البسيط فى «أبوحلموس»، وسيرتقى اجتماعياً بناءً على رغبة الباشا فى «غزل البنات» فيلبس البدلة، وتبدو عليه الأناقة.

كما أن أغلب هذه الشخصيات يلازمها سوء الحظ غالباً، والمتاعب المركبة

إلى أن تتحسن الأمور، فيصبح من كبار رجال الدولة، ويفوز فى النهاية بزوجة ثرية، ويصبح من أبناء القصر الذى اقتحمه إما بالدهاء، أو التحايل، مثلما سيحدث فى «أبوحلموس»، و«سى عمر».

ويخلق السيناريو الذى كتبه دوما كل من الريحانى وبديع خيرى أجواء كوميدية إنسانية مرحة فعلى سبيل المثال، فإنه فى «سى عمر»، يجد الموظف نفسه فى مطاردة، سواء حين كان فقيراً، حيث تطارده العصابة ويسحبونه بعد مطاردة فى الشارع إلى وكرهم، كما أنهم يجبرونه على ممارسة عمليات سرقة، حين يدخل أحد المحلات، ويشاغل صاحب المحل لشراء أنواع من البقالة موجودة أو غير موجودة حتى يتمكن شريكه من إخلاء الخزانة مما هى فيه، ثم إذا بصاحب المحل، أو الصيدلية إذا تمكن من الإمساك به، وراح يضربه، فإن زميليه ينهالان عليه ضرباً أيضاً تأديباً له.

ولك أن تتصور موظفاً محترماً، أو يتصور أنه محترم، يحدث له ذلك، فيفقد وقاره، وتتبهدل ملابسه، ويتصرف عكس كل سلوكه السابق، كأن يسرق، وهو الذى سبق له أن اكتشف اللصوص، والمختلسين. ومن بين المواقف التى تأزمت أمام جابر، أنه وجد نفسه فى بيت يرعاه ضابط شرطة سابق كبير، يحاول الاستيلاء على ثروات القصر، من خلال تزويج ابنه إلى برلنتى زوجة عمر الغائب. وهذا الرجل الحويط (شرفنطح يؤدى هنا دور الخصم للريحانى للمرة الثانية)، يعرف المجرمين وأساليبهم، وله ذكاؤه، ولذا فهو يحاول كشف ألاعيب جابر، وأصحابه، وهو يستقدم إليه شخصا يدعى معرفته اللغة الهندية من أجل محاولة كشف أنه عمر مزيف، بكل ثقة يروح جابر يرطن بعبارات غير مفهومة، وعلى الفور فإن هذا الخبير باللغة الهندية، يكشف أنه هو الآخر نصاب، وأنه فعل ذلك من أجل النقود، أى أننا أمام حفنة من النصابين الظرفاء، ابتداءً من عمر ورفاقه

إلى العم وابنه، وبالطبع هذا الهندى المزيف.

وقد تكرر مثل هذا الموقف الكوميدى كثيراً فى السينما المصرية، والمسرح، مثل «عودة أخطر رجل فى العالم» لمحمود فريد عام ١٩٧٢، ومسرحية «سيدتى الجميلة»، وغالبا ما كان يتم تنفيذه وسط توتر، وترقب، وارتباك مما يولد انفجاراً ضاحكاً حين تفك أزمة جابر على سبيل المثال.

وكما سبقت الإشارة، فإن هناك تشابها ملحوظاً بين مصير جابر، وما حدث لحسن فى «لعبة الست» لولى الدين سامح عام ١٩٤٦، فحسن موظف صغير فى محل يملكه ايزاك، يتعرف على فتاة صغيرة، تسمى لعبة جاءت للهرب لدى إحدى قريباتها من خطيبها الذى لا تود أن تتزوجه، فوقفت فى بيت هذا الموظف، الذى راح يلقى دعاباته الخفيفة، وحول بيته الفقير، بعد أن تعذر على لعبة أن تجد قريبتها، وقضت لدى هذا العجوز حسن بعض الوقت قبل أن تعود إلى منزلها.

وإذا كانت «لعبة» قد ارتفعت اجتماعيا ً بعد ان تزوجت حسن، وتم اكتشافها من قبل أحد المخرجين كى تصير نجمة سينمائية، فإن القدر يسوق لزوجها حكاية غريبة، حيث أن صاحب المحل إيزاك يعجب به، ولأنه مضطر إلى السفر بعيداً عن هجمات رجالات هتلر، فإنه يتنازل مقابل مبلغ صغير عما يمتلك إلى حسن، الذى واجه فيما قبل عقوق زوجته، وأهلها، بعد أن صاروا من الأغنياء، وطلبت المرأة الطلاق كى تتزوج من ثرى لبنانى. قام بالرفض بإباء أن يكون سببا فى انفصال زوجين، مما دفع بالمرأة أن تتمسح فى زوجها خاصة أنه أصبح الآن من الأغنياء.

والغريب فى هذه الأفلام، خاصة «لعبة الست» أن الريحانى عندما تصير

الشخصية التى يجسدها غنية، فإنه يفقد توهجه كمضحك، ويبدو أكثر اتزاناً، وتعقلا، لا يمنع أن يحرك وجهه بأسلوبه الساخر، وخاصة عينيه، ولكنه يفعل ذلك بوقار، حين ينطق بعض الكلمات المضحكة.

وإذا كان الريحانى قد اقتبس فيلم «لعبة الست» من مسرحية باسم «حكاية كل يوم»، فان فيلمه «أبوحلموس» مأخوذ من مسرحية باسم «لو كنت حليوه».

والريحانى فى الافلام الثلاثة التالية هو الموظف الهامشى، ففى «أبو حلموس» لابراهيم حلمى عام ١٩٤٧، نراه موظفاً شريفاً، وبالغ الكفاءة، له دراية بالحسابات، يكتشف تلاعب ناظر الوقف فى الحسابات لصالحه الشخصى، وهذا الموظف يتطلع دائما لأعلى، فمثلما أحب جابر شقيقة سى عمر، ومثلما تطلع كشكش بيه إلى نساء المدينة الثريات، فإن هذا الموظف يقع فى غرام ابنة ناظر الوقف، وليس مجالنا هنا أن نروى الرواية، لكن من المهم أن نتذكر الحوار الدائر بين الموظف والناظر. فهذا الأخير لديه حيلة ذكية من أجل السرقة والتهليب، ويتبارى الاثنان فى محاولة اخفاء السرقات بشكل شرعى، وتغليفها بكل ما هو رسمى. مثل القول المشهور: «الشئ لزوم الشئ».

وهذا الموظف الشريف لا يلبث أن يدخل فى دائرة الانتهازية، حين يوافق أن يدعى لنفسه أنه والد الطفل الذى دخل فجأة إلى محيط الأسرة، كنوع من الضغط على الأب للزواج. فهذا الطفل هو فى الحقيقة ابن غير شرعى من الابن الأوحد للناظر أنجبته إحدى الراقصات، وجاءت لتتركه فى البيت، فارتبك الأب الحقيقى، وشرعت أخته فى الاستفادة من وجود الصغير، كى تمارس مع حبيبها الموظف لعبة الضغط والانتهازية حيث يدعيان أن الطفل هو ابنهما.

وإذا كانت الثروة قد حطت بشكل مفاجئ على أغلب الموظفين الذين سبق

للريحانى أن جسدهم، فإن ورقة يناصيب قد غيرت الأمور فى الفيلم، ونقلت الموظف من خانة الفقر إلى الثراء، مما بدّل عواطف الأسرة نحوه، بعد أن استنكروا زواجه بابنتهم فى البداية.

إذا تجاوزنا فيلم «أحمر شفايف» لولى الدين سامح ١٩٤٦، فإن مساحة الكوميديا فيه بالغة الضيق، ولذا فسوف تتوقف عند مرزوق أفندى، المدرس البالغ الفقر، المنحوس بشدة فى فيلم «غزل البنات» لأنور وجدى ١٩٤٩ . فهو أيضاً مخلص، لكنه عديم الشخصية، يجيد الشرح والتعامل مع التلاميذ كمدرس، لكنه لا يجيد كيف يظهر نفسه بالشكل اللائق. فالتلميذات الصغيرات يسخرن منه، ويضعن له الدميات ذات الزنبرك فى درجه، والسخرية منه أمام الناظر، مما يؤهله إلى الفصل من الوظيفة، كى يلتقطه أحد رجال الباشا ليقوم بالتدريس إلى ليلى الابنة الفاشلة فى اللغة العربية.

والأستاذ حمام هذا ضليع فى أشياء كثيرة... فى السخرية من نفسه، وفى أن يضع نفسه فى مواقف مربكة، وفى عدم التصرف، وأيضاً فى اللغة العربية، كما أنه غير ضليع بالمرة فى التعرف على كيف تكون الحياة، تبعاً لخبرته، ويبدو ذلك واضحا فى تعامله مع كل خدم المنزل، على أنهم «سعادة الباشا» حيث يرتدى كل منهم الملابس الأنيقة، ويتحدث أحدهم أن راتبه ثلاثون جنيها من أجل العناية بهذا الكلب المسكين شاحب الوجه «لونه مخطوف شوية». ويشاء سوء حظه، أو عدم خبرته بالدنيا أن يدخل الباشا مرتدياً زى الجناينى، ويبدو التناقض فى داخل حمام، الذى ينحنى بشدة أمام أى خادم يظنه صاحب البيت، وبين معاملته السيئة للباشا الحقيقى لمجرد أنه يرتدى زى الجناينى، فهو من هواة رعاية الحديقة.

وحمام منحوس، بدليل مايقوله من كلام عن نفسه، بأنه أكل السمكة

الوحيدة المسمومة فى البلد، وأنه فى يوم ميلاده شهدتَ الأم الكوارث، وأيضاً اكتشفت التلميذة ليلى اختفاء أسورتها الثمينة يوم أن دخل المنزل، وبعد المواجهة الساخرة بين حمام وسعادة الباشا، حيث راح الاثنان يتناقران، كل منهما بأسلوبه الخاص «أنت المدرس الجديد»، «أيوه أنا المدرس الجديد، وأعرف فى قواعد الجرجير والبقدونس.. » ثم اتهام حمام بالسرقة، وتفتيشه، واكتشاف براءته، ومواجهة الديكة بين الأب الباشا، وبين المدرس الجديد : مرزوق افندى أديله حاجة .. وهذا المشهد البالغ المأساوية، لابد أن يؤثر فيك، ولا تملك سوى أن تتعاطف معه، وأن تخفى ضحكة وترثى لهذا الشخص الذى ينعى سمعته الضائعة والبهدلة التى لحقت به، ثم مواجهة جديدة بين الديكين حول ملابسه الرثة التى لا تعجب الباشا.

ومن الواضح أن الكوميديا التى تملأ أرجاء الفيلم تنبعث من أن حمام صدامى مع الآخرين، فهو يختار الأشخاص الذى يصادمهم ولحظات المواجهة، مثل السؤال عن «مالنفك»، و «مالنحل» باعتبار أنها من أخوات «كان». فى البداية كان عليه أن يحدث مواجهة، ثم آثر أن تتوقف الأمور تبعاً لإيماءة من ليلى.

ولعل الصدام الأخير نموذج للصدام حيث وجد حمام نفسه أمام «أنور» العاشق الكاذب، الذى اكتشف حمام أمره فى الملهى الليلى ومحاولة إنقاذ ليلى من بين براثنه، فيصرخ، ويرفع صوته، ويأتى رجال الملهى من أجل طرده، يرفعونه وهو يتوعد .. هذا الصدام يبدو فى أوجه، فحمام يجابه قوى أشد منه مراساً، ولكنه لا يتراجع، يعود مرة أخرى، ثم يحملونه مغروراً ولا يجد سوى الاستعانة بالضابط الشاب من أجل أن يحسم الموقف، وأن يدخل معه يحتمى به ويبدو كالقرعاء التى تتباهى بشعر ابنة الأخت.

والريحانى هنا لم يكن زاعقا، كان فى أحسن حالاته .. عليه فقط أن يجد نفسه فى الموقف، كى يبدو تلقائياً، وهو يغنى أمام ليلى مراد أكثر من مرة، ثم وهو يحاول إبعاد الضابط عن الفتاة، وحين يغازلها هذا الشاب، تمتلىء عينا الريحانى بالدموع، ووجهه بالحيرة، وتصير ألفاظه محاولة لأن تكون حائط يصد كلمات الغزل التى ولدت إعجابا بين الطرفين .. الضابط وليلى.





نجيب الريحانى فى فيلم "لعبة الست"

نجيب الريحاني

١٩٣١ : صاحب السعادة كشكش بيه

١٩٣٤ : ياقوت

: حوادث كشكش بيه

١٩٣٦ : بسلامته عايز يتجوز

١٩٣٧ : سلامة فى خير

١٩٤١ : سى عمر

١٩٤٦ : أحمر شفايف

: لعبة الست

١٩٤٩ : غزل البنات

الفصل الرابع



علــــى الـكـســـــــار

نحن نتفق مع ما كتبه الناقد الراحل فؤاد دواره عن على الكسار فى مجلة «الكواكب» فى ١٣ يناير ١٩٨٧ قائلاً :

أغلب الظن انك لم تشاهده وهو يصول ويجول على خشبة المسرح، مع كل حركة يثير عاصفة من الضحك، ومع كل لفتة يملأ النفوس بهجة وسعادة، فقد كان يتمتع بموهبة الحضور الآسرة. وبقدرة عجيبة على التجاوب مع جمهوره. وارتجال النكات والإيماءات التى ترضيه، وتستحوذ على اهتمامه، فلا يكاد يرى سواه ويتابعه بشغف شديد وترقب أشد لكل ما يصدر عنه من كلمات وحركات.

«ولكنك تستطيع أن تكون فكرة عنه، وعن فنه التمثيلى من الأفلام القديمة التى يعرضها التليفزيون أحياناً...

ويقول دواره فى نفس المقال إن الممثل الفرنسى الكبير دانى دينيس الذى كان رئيساً لفرقة الكوميدى فرانسيز قد شاهده فى عام ١٩٣٧، فقال لتلميذه زكى

طليمات:

«بالرغم من جهلى التام باللغة التى يمثل بها، أرانى منجذباً اليه، ولا أرى سواه على المسرح.. إن فى نبرات صوته وحركاته تعبيراً صادقاً واضحاً عن المعانى التى يحسها كل الناس، ولا يحتاج التأثر بها إلى أن تهتم باللغة التى تعبر بها».

لا شك أن الممثل الذى ترك وراءه نحو ١٦٦ مسرحية، و ٣٥ فيلماً، كان مسرحياً فى المقام الأول، وأنه قد أضحك الناس فى داخل صالات المسرح أكثر مما فعل فى السينما، وأن مجده التمثيلى كان على هذه الخشبة أكثر، وأن تاريخه قد اختفى لأن هذه الاعمال لم تسجل فى شرائط مسموعة أو مرئية. وكما كتب أحمد عبدالحميد فى جريدة الجمهورية إن معظمه قليل القيمة عديم الفائدة لأنه فى الأصل فرنسى من مسرحيات الفودفيل، أو الميلودراما أو الفارس الرخيص.. لكن لاشك أننا نستطيع أن نستفيد بالقليل منه، وخاصة من الأعمال الموسيقية والغنائية التى اشترك فى وضع ألحانها أعلام الموسيقى أمثال سيد درويش وزكريا أحمد.

ومن المهم التوقف عند مسرح على الكسار لأنه نقل شخصية عثمان عبدالباسط التى لمع من خلالها إلى بعض أفلامه السينمائية، مثل «عثمان وعثمان» وغيره، من هذه المسرحيات: «عقبال عندكم»، «لسه»، «اسم الله عليه»، و«شهر العسل»، «إيدك على جيبك»، «إدينى عقلك»، «الأمير عبدالباسط»، «إمبراطور زفتى»، وغيرها.

وقد اعتمد مسرح الكسار على الكوميديا الغنائية، وهو ما لم نره فى الأفلام حيث بلغ من اهتمام الكسار بهذا اللون أن أسند تلحينها، كما أشرنا إلى

كبار المؤلفين، والملحنين.

إذن.. مما تقدم فإنه تقوم شهرة وأهمية الجيل الذى ينتمى إليه على الكسار إلى خشبة المسرح. لذا فإن عمل كل منهم بالسينما كان بمثابة نوع من النشاط التكميلى قياسا إلى ما قدمه كل منهم فى مجاله الأول.. وقد نظر البعض إلى السينما، مثل أمين عطا الله، باعتبارها مسرح تم تصويره بالكاميرا.

وقد أفرز المسرح للسينما من هذا الجيل الكثير من نجوم الضحك الذين وجدوا أنفسهم فى امتحان صعب، حيث يجب على كل منهم أن يكون آداؤه المسرحى مختلفاً تماما عن تمثيله أمام الشاشة. والغريب أن أغلب نجوم الكوميديا قد تخلصوا فى السينما من الأداء النمطى الزاعق الذى اشتهروا به فوق المسرح، مثل نجيب الريحانى، وعلى الكسار، وإسماعيل يس، وبشارة واكيم، ومحمد كمال المصرى (شرفنطح) وغيرهم. إن مثلوا التراجيديا فقد فشل الكثيرون منهم فى التخلص بسهولة من الأداء المبالغ فيه، واعتمدوا على قوة الصوت، وحركات الأيدى من أجل إحداث التأثير لدى المتفرج، وكان يوسف وهبى على رأس هذه المجموعة.

وبالنظر إلى قائمة أفلام الكسار، فسنرى أن علاقته بالسينما تمثل حالة خاصة فقد كانت بداياته، وسنوات مجده السينمائى مرتبطة فى المقام الأول بتعاونه مع توجو مزراحى الذى تحمس له فى مجال الكوميديا، والضحك، مثلما سبق أن تحمس لشالوم، وهو ضحك ذو صبغة خاصة، لا تعرف هل كان يضحك الناس فعلا فى تلك السنوات، مثلما لا يضحكنا اليوم، فهو بشكل عام كوميديا ساذجة. أو فلنقل إنها تختلف عن كل مانراه من ممثلى الكوميديا الذين جاءوا بعد هذه المرحلة.

فليس فى الكسار، مثلما كان شالوم، سينمائياً، ما يضحك سوى البساطة، وتلقائية النطق بالعبارة، وأننا أمام مواطن بسيط، ضعيف، عليه أن يتعرض لمواقف عادية، كما سنرى، أما الكسار كجسمان، فهو تقليدى، والفنان نفسه فى السينما لا يلقى النكات، ولا يلون ملامحه، كأن يبرق بالعين، كما أنه فى أغلب هذه الأفلام كبير فى السن نسبياً، غير قادر على القفز، أو إثبات حركات كوميدية مثلما يفعل الشباب، فالكسار عندما جاء إلى السينما عام ١٩٣٥ فى فيلمه «بواب العمارة» كان فى السابعة والأربعين، باعتبار أنه مولود فى حى البغالة بالقاهرة عام ١٨٨٨م.

ولكن يمكن أن يقال إن الكسار قد اتسم بالتمثيل الهزلى المرتجل التلقائى، وهو الذى استوحاه من بعض الفرق المسرحية الجوالة فى الموالد والأعياد. وفى هذه الفرق تعرف على الفنان السورى «جورج دخول» الذى اعتمد فى تمثيله أيضا - كما كتب دواره فى مصدر سبق الإشارة إليه - على الحركات الجسمية، والإشارات المضحكة والسباب المقذع، والشتائم، وهو شئ يمكن أن ينتقل فى حدود ضيقة مع الكسار إلى بعض أفلامه، «الله يجازى أبوك» مثلاً.

وقد دخل الكسار عالم السينما من خلال شخصية عثمان عبد الباسط فى «بواب العمارة» الفيلم الذى أخرجه الكسندر فاركاش ١٩٣٥، وقد ظل هذا البواب فى مكانته بأسفل العمارة لا يرتقى اجتماعيا مثل ما سيحدث فى الثمانينات. فهو ليس مسموح له بأن يحب سوى الخادمة فلة، وهو عثمان البربرى الذى يرطن بالعربى، وبالنوبى، يتسم بطيبته، وتلقائيته، ويمتلك كل الصفات التى ستتكرر فيما بعد لهذه الشخصية. حيث يسطو اللصوص على العمارة، فيطرد عثمان من عمله، ويعمل فى خدمة رجل أمريكى يطلب منه تمثيل شخصية الخطيب، حينما تحضر خطيبته، وتنتقل فلة للعمل فى خدمة الرجل

الأمريكى، ونفاجأ أن لعثمان غراميات مع الخطيبة، تثور، ولكن الحقيقة لا تلبث أن تنكشف، ويتزوج كل من حبيبته.

وقد كتب السيناريو بديع خيرى الذى كان يؤلف من أجل الريحانى، ومن الواضح أن النص مقتبس عن «زواج فيجارو» ليومارشيه مع تعديلات ملحوظة.

إذن، فمنذ العلاقة الأولى للكسار بالسينما، وكما استفاد توجو مزراحى من شخصية شالوم فكررها أكثر من مرة، فإنه راح فى العام التالى يقدم نفس الشخصية البواب عثمان عبد الباسط فى «١٠٠ ألف جنيه» قام هو بنفسه بكتابة الفيلم، وبالتالى ابتعدت الأحداث بشكل ملحوظ عن شكلها المسرحى، فعثمان البواب يفاجأ أن هناك ثروة فى انتظاره حيث أن شخصا ترك ثروة كبيرة، بعد وفاته كى توزع إما بين شخص سورى، أو عثمان شرط أن تؤول الثروة إلى الأعزب الذى يتزوج من فتاة جميلة عقب إعلان الميراث بأسبوعين، وتدور مواجهة كوميدية مليئة بالمفارقات بين الاثنين، فالسورى يدعى أنه أعزب، رغم أنه متزوج، أما عثمان فإنه يبحث عن أول عروس له، ومن خلال هذه المفارقات الضاحكة، تحدث منافسة بين الرجلين، حتى يرث عثمان الثروة كلها بعد أن يعثر على ابنة الحلال.

وقد حبست السينما على الكسار فى إطار هذه الشخصية العتيقة، مثلما حدث فى المسرح، فكرر توجو مزراحى وجودها للمرة الثالثة فى نفس العام فى فيلمه «خفير الدرك» عن سيناريو من تأليفه أيضاً، حول عثمان السيئ الحظ فى كل أعماله، يعمل خادما فى منزل أحد الأجانب، لكنه يهرب على أثر تصرف يغضب صاحب المنزل، يعمل بائع حمص فيأكل الدجاج بضاعته، يعمل خفيراً، إلا أنه سرعان ما يفصل، وينقل إلى عمل رابع فى إحدى الشركات. لكنه يعرف أنها مكان لتزييف الأوراق المالية. ويصور الفيلم عثمان عبد الباسط كخفير لا يرتقى

اجتماعياً، أو مادياً، فعندما يساعد الشرطة فى القبض على عصابة تزييف الأموال، فانه ينال مكافأة، ويتم تعيينه شيخ كبير الخفراء.

ومن الواضح أن الشخصية وجدت صدى كبيرا على الشاشة، مثلما حدث فى المسرح، فأسرع نفس المخرج بكتابة وإخراج «الساعة ٧» الذى عرض عام ١٩٣٧، حيث أعطى ترقية لعثمان، وجعله يعمل محصلا فى أحد البنوك، وهو رجل سعيد فى حياته العملية، والأسرية، لكن حماته تنغص عليه حياته من حين لآخر، إذن فهى المرة الأولى التى يواجه فيها عثمان مشاكل أسرية، بعد أن كان عاشقا فى الأفلام السابقة، وأمام متاعبه مع الحماة، يضطر عثمان لشرب الخمر عله يجد فيها ما ينسيه. وذات ليلة يفرط فى الشراب، وينام، فيتخيل فى منامه أن هناك عصابة سطت عليه لسرقة ما لديه من عهدة من نقود، وأنه صار متهما، فيهرب من الشرطة، ويتنكر فى زى امرأة، هذا الثوب الذى سوف يكون مادة طويلة للضحك فى السينما المصرية طوال عقودها التالية. ويسبب عثمان الكثير من المتاعب حوله. وعندما تصل المتاعب ذروتها، يستيقظ من النوم، ليفاجأ أن كل ما حدث كان حلماً.

إذن.. فقد كان على الكسار أسيرا للدور الواحد، وعندما سيخرج عنه، فإنه لن ينجح بنفس القدر، ولذا فإن نجاح هذا الدور مرتبط بمخرج من طراز مزراحى الذى عاد ليقدمه عاملاً للتلغراف فى فيلمه «التلغراف» عام ١٩٣٨، ثم فى «عثمان وعلى» عام ١٩٣٩، وفيه أضاف المؤلف المخرج شخصاً آخر ليكون ثنائياً مع عثمان، هو بندق.

وهنا يعمل عثمان وبندق فى مصلحة التليفونات أيضاً. ويطردان من عملهما، إذن فنحن لسنا أمام جديد، بل هى محاولة للاستفادة من التواجد القديم، وينتقل الاثنان بين أكثر من عمل، ويعملان فى صيدلية، وفى أثناء

الطريق تقع عليهما حاشية، فيغمى على عثمان، ويراه موظفو الشركة التى يعمل بها على بك مديراً، والذى يسافر فى إجازة مع عشيقته، وللشبه الكبير بينهما، يعامله الجميع على أنه المدير، يسبب له هذا الموقف الكثير من المواقف المضحكة فى البيت والعمل. يكتشف الجميع سرقة خزانة الشركة، فتتجه العيون نحوه باعتباره السارق، لكن عثمان يتمكن من الهرب، وتتضارب الأقوال: هل هو عثمان عبدالباسط أم على بك؟ يعود المدير من الخارج ويتم القبض عليه، وفى نفس الوقت يتمكن عثمان من القبض على السارق، ويكتشف الجميع الحقيقة.

إذن.. فنحن لسنا أمام نفس الشخصية المكررة، ولكن أيضا أمام نفس المواقف، ونفس مسببات الضحك، مثل سرقة البنك والالتباس فى الشخصية، وأيضا بالنسبة للحماة التى سيعاود المخرج ظهورها عام ١٩٣٩ أيضاً فى فيلم «سلفنى ٣ جنيه». وعثمان هنا فقير مهدد بالطرد من المنزل إذا لم يدفع الإيجار، كما أن حماته تنغص عليه حياته، يحاول إيجاد من يقرضه ثلاثة جنيهات فى المدرسة التى يعمل بها ساعيا، ولكنه يطرد من العمل بسبب مشاغبة الأطفال، وينتقل أسوة بكل الأفلام السابقة بين أكثر من عمل، من عيادة طبيب إلى محل جواهرجى، ويتم دائماً طرده من أجل الغباءات المتكررة التى يرتكبها، وبديلا عن الشركة التى يتم سرقة الأموال منها، فإنه يبتلع فص خاتم ثمين أثناء تنظيفه، ويطرده صاحب المحل بعد استرداد الفص عن طريق الطبيب. يدخل عثمان مسابقة للملاكمة يفوز فيها، بعد أن تعرض لمواقف عديدة، فهو يضطر إلى ملاكمة محترفين، وهو الذى لا يجيد توجيه ضربة بالأظفر. ولاشك أن فوزه أشبه بالمصادفة التى تصاحب أغلب نجوم الكوميديا من طرازه.

وقد يتصور البعض أن مزراحى عندما قدم بطله فى فيلم مستوحى من «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٤١، فإنه وضع الكسار فى إطار جديد، لكن الحقيقة أننا مرة

أخرى أمام عثمان، وهو هنا يؤدى نفس اللزومات المضحكة، ويعمل صيادا، حيث يعثر على طفل فى سلة عائمة، فيربيه، يعلمه الصيد مثله. وتمر السنوات، ويتم القبض على عثمان لأنه تجرأ ومارس الصيد فى منطقة محرمة. فتدخل ابنة الأمير لإطلاق سراحه. هذه الأميرة تجد نفسها بؤرة لمؤامرة، حيث يود مستشار أبيها أن يزوجها من أمير مزيف من أجل الاستيلاء على أموالها.

يعثر عثمان على عفريت القمقم الذى يكافئه بعصا سحرية، تقع الأميرة فى غرام ابن الصياد الذى تكتشف أنه أمير. يتعاون كل من الصياد وابنه بالتبنى، والأميرة لكشف مؤامرات المستشار، ويوقعون به.. وعلى طريقة كل الأفلام التى قام ببطولتها الكسار فيما قبل. فإنه يتم مكافأة عثمان على ما فعله للأميرة.. والأمير المفقود اللذين يتزوجان.

وإلى هنا تتوقف رحلة على الكسار مع عثمان عبدالباسط مؤقتاً ليدخل فى دوائر أخرى، من أبرزها أن يكون ممثلا لأدوار صغيرة أمام محمد عبدالوهاب فى «ممنوع الحب» عام ١٩٤٠، و «رصاصة فى القلب» عام ١٩٤٤، «لست ملاكاً» عام ١٩٤٦، وكلها من إخراج محمد كريم، وهى أدوار تقل فيها نسبة الضحك عما شاهدنا عليه الممثل من قبل، فهو الخادم لموظف بسيط، عليه أن يحميه من الدائنين، ويخفيه فى أماكن عديدة.

أى أن السينما المصرية لم تسع لترقية الكسار من الوظيفة التى يجسدها، فهو إما الخادم أو الصياد، أو المحصل البسيط، وفى نفس السنوات سار الممثل فى نفس المنوال، مع مخرجين آخرين، فإذا كان الكسار لم يعمل مع أحد غير مزراحى، سوى فى فيلم «يوم المنى» الذى كتبه وأخرجه الفيزى أورفانيللى، فإنه فى فيلم «محطة الأنس» عام ١٩٤٢، قد عمل مع عبدالفتاح حسن، ثم عاد لمزراحى عام ١٩٤٤، فى «نورالدين والبحارة الثلاثة». والذى ظهر فيه أيضا

إسماعيل يس فى دور لا ينبئ أبدا أنه سيكون نجم الكوميديا فى السنوات التالية. وقد أعاده مزراحى إلى عثمان مرة أخرى، وجعله فطاطرى يساعده اثنان من الشباب، يعانى أيضا من حماته السليطة، رغم أنه سعيد مع زوجته، حيث توقع الحماة بين ابنتها وزوجها إلى درجة لا يطيق أن يعيش فى البيت، فيصمم على الانتحار هو ومساعديه. يذهب الثلاثة لتنفيذ الفكرة ولكنهم يجدون من يعرض عليهم العمل كبحارة فى مركب شراعى يملكها الأمير نورالدين. وتصل المركب إلى إحدى الجزر التى تعانى من قلاقل، وصراعات، ويشارك فى إسقاط المتآمرين، ويساعد الأمير فى الزواج من خطيبته.

إذن.. فنحن أمام نفس موضوع فيلم «ألف ليلة وليلة»، ونفس الأجواء، والديكور وأيضاً نفس أسباب الضحك، والأفيهات.. والحركات الساذجة، وقد بدا الممثلون الآخرون الذين عملوا مع الكسار بمثابة دميات لا تضحك، وفى رأيى أن النكهة التى كان يقدمها مزراحى كانت هى السبب فى دخول هذه الأفلام إلى دائرة الأعمال الكوميدية.

إلى هنا، توقف عثمان عبد الباسط عن الظهور فى السينما، وزحف الكسار ليؤدى الأدوار الثانوية الصغيرة، حيث بدا كأنه فقد حيويته فى الإضحاك، وفى بعض الأدوار سوف نراه ينطق بكلمات قصيرة سريعة، حيث نلاحظ إذن أن فترة توقد الكسار قد ارتبطت بقوة علاقته بمزراحى الذى اعتزل السينما فى تلك الآونة.

وقد عمل الكسار فى السنوات التالية مع عبدالفتاح حسن فى «ورد شاه» عام ١٩٤٨، و «صاحبة العمارة»، و«نرجس»، و «بنت حظ»، ثم «المرأة الشيطان» عام ١٩٤٩. ثم استعان به حسن الإمام فى أحد أفلامه الأولى «الصيت ولا الغنى».

أى أن التواجد السينمائى للكسار قد ارتبط باثنين من المخرجين فى المقام الأول، الأول هو توجو مزراحى، ثم عبدالفتاح حسن. ولن نتوقف طويلاً عند الأفلام التى قام فيها الكسار بهذه الأدوار، حيث أن قدرته على الإضحاك قد خبت بشكل ملحوظ، فهو تقريبا غير محسوس التواجد فى فيلم «المرأة الشيطان» الذى يعتمد فى الإضحاك على محمود شكوكو، ويدور الفيلم على قصة درامية، حيث تقوم فتاة بقتل ابنة عمها من أجل أن يخلو لها الجو كى تتزوج من ابن عمها. لكن الزوج يتزوج من ممرضة يحبها فتتحطم آمال الفتاة وتنتقم لنفسها، وذلك بأن تشى إلى الشرطة متهمة إياه بقتل زوجته، ولكن الحقيقة تتضح فى النهاية فتظهر براءة الزوج. وينكشف أمر القاتلة ليزج بها فى السجن.

إذن فالضحك الذى صنعه الكسار قد توقف كظاهرة فى منتصف الأربعينات، ولحق بالرجل ما حدث دوماً لأغلب نجوم الكوميديا الذين يفقدون بريقهم عندما يمتد بهم الزمن إلى ما بعد الخمسين.

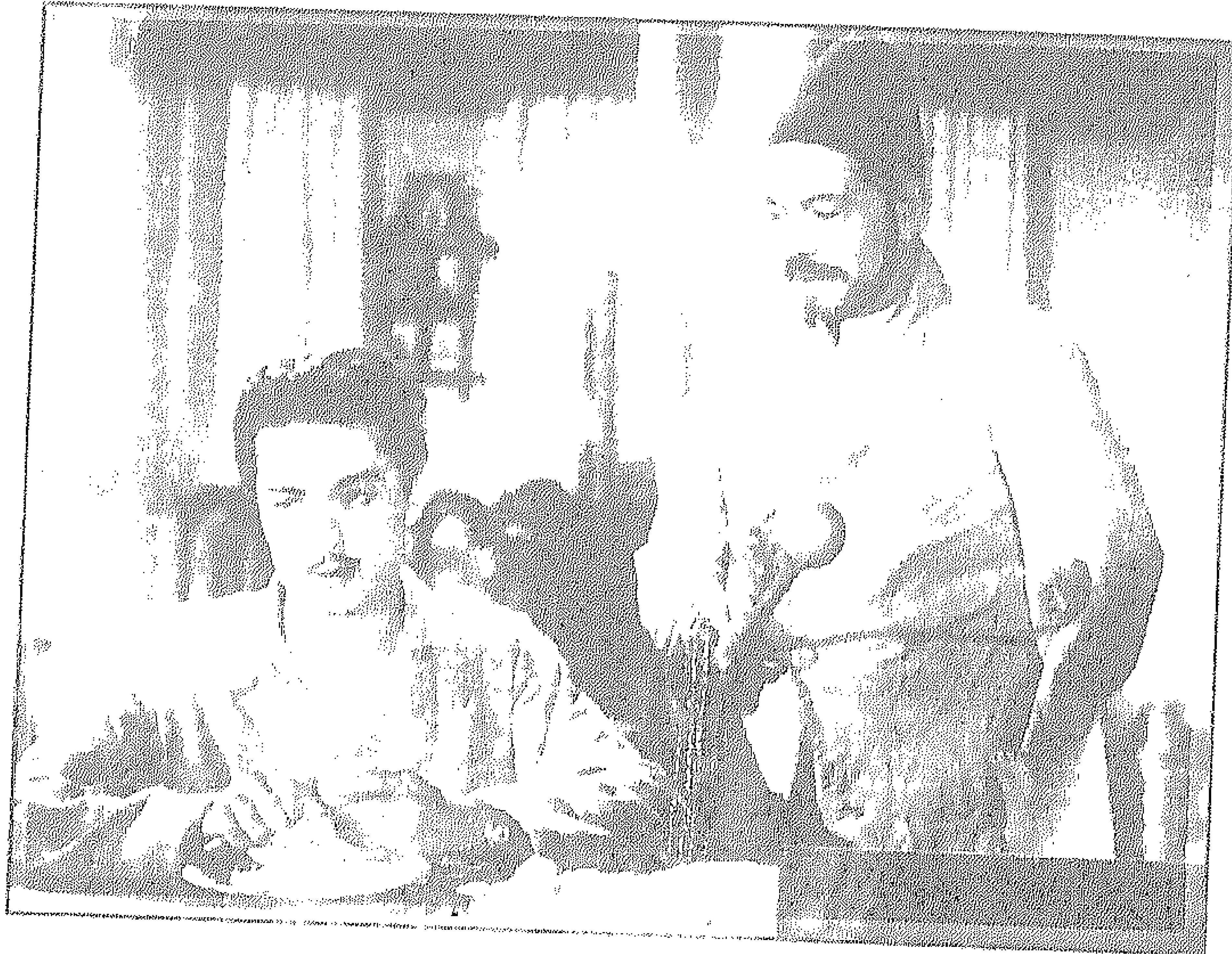
والغريب أن الكسار الذى قدم «عثمان عبد الباسط» فى إطار من الكوميديا الموسيقية الاستعراضية على المسرح، فإنه لم يغن فى السينما قط، أو كما يقول فى حديث صحفى نشرته مجلة «الكواكب». لما رأيت احتفاء الجمهور بذلك اللون الغنائى الضاحك الذى كنا نقدمه له، فكرت فى أن أهتم بالعنصر الغنائى أكثر من ذى قبل، فكلفت المرحوم أمين صدقى بترجمة الروايات «الأوبرا كوميك» الحديثة أولاً بأول وتمصيرها، وكان أمين صدقى من أنشط المؤلفين آنذاك، فسرعان ما «شقلب» الكثير من الروايات الفرنسية وجعلها مصرية صميمة، وكان أهم ما نحافظ عليه فى رواياتنا أن نجعل شخصية «عثمان عبدالباسط» التى كنت أمثلها رجلاً طيباً ساذجاً من أبناء «جنوب الوادى».

أی أن شخصية عثمان عبدالباسط سينمائياً، ومسرحيا هی تصوير لشخصيات اقتبسها أمين صدقی من الكوميديات الفرنسية، مع الكثير من التحوير. وقد كتب فؤاد دواره فی المقال السابق الإشارة إليه أن الكسار ظل محافظاً على طابع مسرحياته القديمة، مخلفا لشخصية النوبی الأمين المرح عثمان عبدالباسط، فترتب على ذلك قلة الإقبال عليه، وانكماش فرقته، وتحويلها شيئاً فشيئاً إلى فرقة شبه متجولة، تمضی فصل الصيف بين ملاهی روض الفرج، وفی شهر رمضان فی سرادق على كورنيش الإسكندرية. وتتجول فيما بين ذلك بين عواصم المحافظات، حتى اضطر إلى حلها فی الأربعينات، حين توقف عطائها أيضا فی السينما. وقد انضم الكسار مسرحياً إلى المسرح الشعبی الذی أنشأته رسالة المسرح والتوعية إلى قرى مصر ونجوعها.

«وهكذا أصبح النجم الكبير وصاحب الفرقة الناجحة مجرد ممثل عادی يتقاضى مرتبا شهرياً لا يكاد يفی التزاماته الأساسية».

لقد تنازل عن أدواره الكوميدية فی النصف الثانی من الأربعينات إلى أدوار إنسانية صغيرة، مثل دور الرجل العجوز فی «نرجس» عام ١٩٤٨، ودور أحد المقيمين فی بنسيون فی فيلم «صاحبة العمارة» عام ١٩٤٨. وكما تخلص الكسار من زی الرجل النوبی، وملابس البواب إلى زی مواطن عادی، الأب الذی يرتدی الطربوش، فی أفلام مثل «قسمة ونصيب» لمحمود ذو الفقار عام ١٩٥٠، أمام عزيزة أمير، و«على أد لحافك» أمام هاجر حمدی لفؤاد شبل عام ١٩٤٩. ثم أمام مارى منيب فی «خليك مع الله» لحلمی رفلة عام ١٩٥٤. وهو الذی جسد دور بالغ الأخلاق فی فيلم «أخلاق للبيع» لمحمود ذو الفقار فی العمل المأخوذ عن «أرض النفاق» حول المواطن الذی التقى برجل يبيع الأخلاق الحميدة البائرة للناس.

إذن فأغلب أفلام علي الكسار كانت محاولة لاستثمار نجاحه المسرحي، وقد صنع الممثل ظاهرة البواب في السينما والمسرح معاً، ويبقى الآن السؤال: هل لو لم يتوقف مزراحي عن العمل بالسينما بشكل عام في منتصف الأربعينات، لقدم عثمان عبد الباسط بشكل جديد؟ أم أن الأمور كلها توقفت فيما بينها، من أجل وضع حد لهذه المرحلة؟



على الكسار وزكى الفيومى فى فيلم " المرأة شيطان "



على الكسار ومارى منيب فى فيلم " خليك مع الله "

على الكسار

١٩٣٥ : بواب العمارة
١٩٣٦ : خفير الدرك
: ١٠٠ ألف جنيه
١٩٣٧ : الساعة سبعة
١٩٣٨ : التلغراف
: يوم المنى
١٩٣٩ : سلفنى ٣ جنيه
: عثمان وعلى
١٩٤١ : ألف ليلة وليلة
١٩٤٢ : على بابا والأربعين حرامى
: محطة الأنس
: ممنوع الحب
١٩٤٤ : رصاصة فى القلب
: نور الدين والبحارة الثلاثة
١٩٤٦ : لست ملاكا
: يوم فى العالى
١٩٤٧ : أحكام العرب
١٩٤٨ : بنت حظ
: الصيت ولا الغنى
: وردشاه
: صاحب العمارة
: ابن الفلاح
١٩٤٩ : المرأة شيطان
: على أد لحافك
: مبروك عليكى
: أسير العيون
: قسمة ونصيب
: مغامرات خضرة
: آخر كدبة
: أخلاق للبيع
: آه من الرجالة
١٩٥١ : جزيرة الأحلام
: خضرة والسندباد القبلى
١٩٥٢ : غلطة أب
: قدم الخير
١٩٥٣ : قلبى على ولدى
١٩٥٤ : خليك مع الله

فاروق صبرى

١٩٦٥ : المشاغبون

١٩٦٧ : أجازة غرام

١٩٦٨ : مطاردة غرامية

: كيف تسرق مليونير

١٩٦٩ : الرعب

١٩٧٠ : لسنا ملائكة

: حياتى

١٩٧١ : رحلة لذيذة

: لمسة حنان

: موعد مع الحبيب

١٩٧٢ : جنون المراهقة

: كلمة شرف

١٩٧٣ : البحث عن فضيحة

١٩٧٤ : لعنة امرأة

١٩٧٥ : سؤال فى الحب

الفصل الخامس



يوسف وهبى

استقرت صورة الفنان يوسف وهبى أنه أحد الوجوه المألوفة للتراجيديا سواء على المسرح، أو فى السينما خاصة أنه كان يشارك فى صناعة النص الذى يعمل فيه، سواء ككاتب مؤلف، أو ممصر، بالإضافة إلى قيامه بالإخراج، وكتابة السنياريو، والإنتاج أحياناً.

وليس مجال حديثنا هنا أن نتناول طريقة الأداء التى كان يتمتع بها الفنان خاصة فى السنوات العشرين الأولى من عمله بالسينما، فمن الواضح أنه أحد الذين لم يستطيعوا التخلص من آدائهم المسرحى وهم أمام الكاميرا.

لكن، ما يهمنا هنا هو أن نركز على الجانب الآخر الذى عرفه الناس فيما بعد عن يوسف وهبى كممثل، وهو المضحك، صانع الضحك، خاصة على الشاشة، فذلك الرجل الذى ملأ الدنيا بالوعظ، وجسد الشخصيات المثالية على الشاشة، كان عليه أن يغير من جلد أدائه السينمائى لبعض الوقت فى منتصف

الأربعينات، ثم يتجه بشكل أكثر كثافة إلى هذا النوع من الدراما فى سنوات الستينات.

وبمراجعة أدواره السينمائية التى جسدها منذ بداياته عام ١٩٣٢، على الشاشة بفيلم «أولاد الذوات»، فسوف نرى أنه قد ظل أسير الشخصيات المتجهمة، والمأساوية طوال ثلاثة عشر عاماً حتى طلع علينا بفيلم «سفير جهنم» عام ١٩٤٥، الذى اقتبسه الفنان عن «فاوست». فكتب له السيناريو والحوار، بالإضافة إلى البطولة والإخراج.

وتأتى أهمية الوقوف عند هذا الفيلم ليس فقط فى أنه مصنوع برؤية خاصة لوهبى. بل أيضاً أننا أمام مأساة سقوط إنسان بين أيدى الشيطان، لكن الفنان هنا قرر أن يعطيها صبغة كوميدية، أى عكس شكلها الدرامى تماماً. فاذا كان مفستوفيلس شيطانًا شريراً مأساويًا، وأنه قد صنع المأساة لفاوست كشخص عشق فتاة صغيرة وجميلة، فإن الشيطان فى فيلم يوسف وهبى كيان ملئ بالسخرية، وهو خفيف الحركة، طليق اللسان، صانع للضحك وليس للمأساة. وهو يلف بشباكه حول أسرة بأكملها، أى أن النص السينمائى قد قلب الآية، من مأساة تصيب فرد والفتاة التى يحبها التى سكنتها الشرور إلى أسرة بأكملها تأتى عليها التغيرات الاجتماعية من خلال الثراء الفاحش الذى جلبه الشيطان معه بالكثير من المواقف الساخرة، أى أن الشيطان ليس وحده مصدر الإضحاك فى الفيلم، بصرف النظر عما آلت إليه مصائر أفراد هذه الأسرة.

فالزوجة عجوز شمطاء، سوف تتصابى كرغبة تدلى بها إلى الشيطان، تعانى من أمراض، وتكتشف أن عليها العودة إلى سن أصغر، ترتدى فيه أجمل الملابس، وتحاول إيقاع الشباب فى حبائلها (جسدت الدور بشكل رائع فردوس محمد)، أما الزوج رمضان، فعليه أن ينتقل من حالة التعاسة التى يعانى منها

إلى عالم آخر ملئ بالشراء المادى، ومغريات الحياة، فقير فى المعانى السامية. ورمضان هذا يبدو مادة سائغة لرغبات الشيطان فى إغواء العباد.

فرمضان مدرس فقير، لا يستطيع أن يهب شحاذا قدرا من الإحسان، ويحاوره بما يوحى حبه للمال، مما يدفع بهذا الشحاذ إلى أن يبلغ مولاه سفير جهنم بعثوره على رمضان الذى يصلح لأن يكون رسولا له فى الأرض، ولذا فإن الشيطان يرمى بشباكه حول الأسرة لإغوائها، وإيقاعها فى دائرته. وهى دائرة مليئة بالإغراء، وإن كانت نتائجها سقوط هؤلاء جميعاً فى كمين الشر الذى يدبره لهم.

وقد جسد وهبى الدور بأداء مبالغ فيه، لكنه على كلٍ مضحك، وإذا كانت المبالغة غير مطلوبة فى المأساة على الشاشة، فانها مستحسنة على الشاشة فى إطار الكوميديا، وبالتالى بدا يوسف وهبى فى هذا الفيلم، وفى كافة أدواره الكوميدية اللاحقة، مقنعاً ومقبولاً أكثر من أدواره الأخرى. ومن الواضح أن الممثل كان يملك حساً كوميدياً ساخراً، بدا فى بعض الأفلام التى لا تتطلب ذلك، مثل الكلمات القليلة التى أداها أمام ليلى مراد فى «غزل البنات»، وقد أراد الممثل أن يؤكد على أن سفير جهنم يمكنه أن يبعث على الضحك، فكان يلاعب عينيه، ويضع عليهما مكياجاً خاصاً، كما كان كثير الحركة وثرثاراً من أجل أحداث تأثيرية.

وفى الفيلم فإن الشيطان يستغل الحال الذى عليها الأسرة كى يمارس عليها مقولة أن «شر البلية ما يضحك». فالزوجة مريضة وابنة رمضان الشابة تتطلع إلى حياة أفضل. ويسقط ابنه فى هوة الإدمان وأحضان راقصة. وليس لدى رمضان أى قدرة على مقاومة الإغراءات التى يقدمها الشيطان، وهذا الأخير يقدم نفسه إلى الأسرة فى صورة «كونت» أنيق، جذاب، حلو الكلام، يجيد آداء

المواقف والتمثيل.

وقد أثبت يوسف وهبى أنه قادر على أن يكون كوميدياً مضحكا، فى نفس السنة التى قدم فيها فيلماً مأساوياً من طراز «غرام وانتقام»، و «بنات الريف»، و«الفنان العظيم»، ومن الواظح ان هذا النوع من الأدوار كان يشد إليه الفنان، أبان عنفوان شبابه، فى الأربعينات. وفى أفلامه لم يكن الأمر يخلو فى بعض الأحيان من مشاهد مبهجة ضاحكة عابرة، لكن الغريب أن أغلب ما مثله الفنان فيما بعد من كوميديا لم يكن مكتوباً من قريحته، وإنما ترك المهمة لفنانين آخرين يفعلون ذلك. خاصة فى فيلم «المهرج الكبير» الذى أخرجه يوسف شاهين عام ١٩٧٢. وفى هذا الفيلم رأينا الممثل فى شكل مختلف تماماً، حيث أنه يمثل، ويتحايل على طريقة أقرب إلى شارلى شابلن، والجيل الذى ظهر قبل تلك الآونة فى هوليود، فلا يزال الممثل يلاعب عينيه، وجسمه، ويناغم الألفاظ التى ينطق بها.

ومن الواضح أن موضوع المحلل يصلح دوماً لأن يكون مادة كوميدية، للسخرية من الأزواج الذين يطلقون زوجاتهم لأوهى الأسباب، ويبحثون عن محلل يتزوج من المرأة لليلة واحدة. وغالباً ما يكون المحلل فقيراً معدماً، والزوجة ثرية تمتلك المال، والجمال، ومن خلال هذا التناقض يتولد الحب والضحك. لكن فى فيلم «المهرج الكبير» لم تكن المرأة جميلة، بل هى ثرية، تموت فجأة فى ليلة زواجها من المحلل، شحاتة أفندى كاتب الدائرة التى تملكها السيدة التى تزوجها.

وشحاتة أفندى نموذج للإنسان الساخر، سواء فى حياته الخاصة، أم العامة، فهو غير مهندم الملابس، لاذع العبارات، يعانى من إملاق، ويعيش فى حى شعبى، ومليئ بالديون ويحب فتاة صغيرة، تنقصها عنه سنوات طويلة، لكنها تحب شابا أصغر، وبالتالى فإن وفاة زوجته الموسرة يسبب له المزيد من التضارب،

والتناقض، فهو الآن الوريث الوحيد وعلى الورثة الآخرين أن يتملقوه، بعد أن كان موظفاً لديهم خاصة الزوج السابق الذى لا يجد سوى العمل فى دائرة سيده الجديد.

ويعتمد الفيلم فى المقام الأول على شخصية شحاتة أفندى، والتناقضات التى ينتقل بينها، وبساطته وتلقائيته، فهو فى حالة تنافر مع كل من حوله، وهو يحاول الحصول على حبيبته الصغيرة بعد أن أصبح ثرياً. لكنه يكتشف إصابته بالسرطان، وأنه على وشك الموت، ورغم هذا فإنه لا يفقد روحه المرحة، بل يزداد ابتهاجاً، وإقبالاً على الحياة، من خلال البسمات التى يراها بسبب تصرفاته وإحسانه على وجوه الآخرين.

وإذا كنا قد أشرنا أن يوسف وهبى قد حاول مسايرة وتقليد أداء شارلى شابلن فى هذا الفيلم، فإنه كان أقرب - دون قصد - فى تحوله وأسلوب أدائه من ممثلٍ ومغنٍ فرنسى ينتمى إلى نفس جيله هو موريس شيفاليه الذى اتجه فى نفس الفترة إلى اللون الكوميدى. ومن الواضح أن الكوميديا قد وجدت هوى لدى الممثل، وأيضاً لدى المخرجين الذين رأوا فى يوسف وهبى نجماً كوميدياً من الطراز الأول، وسوف تتقلص أدواره المأساوية على الشاشة فى السنوات التالية، لتتصاعد قيمة وعدد أدواره المضحكة، ففى العام التالى مباشرة، قام الممثل بدور كوميدى فى فيلم من إخراجه وتأليفه باسم «بيت الطاعة»، وفيه يقوم بدور زوج ملئ بالعناد، فى مواجهة حماته التى تتدخل فى كل صغيرة وكبيرة بين ابنتها وزوجها، ولأن الزوج عنيد، والحماة قوية، فلابد أن يدب الخلاف، والحماة هنا هى ممثلة كوميدية برعت فى أداء هذا اللون فى مختلف الأفلام الكوميدية، هى مارى منيب، لذا فإن المواقف المضحكة تتولد بين الاثنين من خلال المقالب التى يدبرها كل طرف تجاه الآخر، فالأم تدبر الخطط لابنتها كى تزيد من عصيانها، والزوج

يتحايل على هذه الخطط من أجل التغلب عليها، هى، إذن، نوع من المقالب المتبادلة بين الطرفين.

وعندما تلجأ الأم إلى المحاكم، فإن الزوج الثرى، يدبر منزلا فقيراً للغاية لزوجته وأمها كى تعيشا فيه، ويتوافر به كل ما هو مطلوب من بيت الطاعة. القلة بعد الثلاجة، والمقاعد المتهالكة بعد الأثاث الفاخر، والسرير الصغير النحاسى، بعد الفراش الوثير، من الواضح أن الزوج يسعى إلى تأديب امرأته، وحماته، من خلال قبول الاثنين بالأمر الواقع، فإن يوسف وهبى يستطيع بكل موهبته أن يكون مضحكاً، والجدير بالذكر أن الممثل هنا لم يكن مبالغاً فى الأداء، بل بدأ يجنح إلى التلقائية الكوميدية التى ستكون سمة غالبة له فى أفلامه التالية، سواء التى قام بإخراجها، أو عمل فيها كممثل تحت إدارة مخرجين آخرين.

من الواضح أن أداء الممثل لم ينضج سينمائياً إلا مع مرور الزمن على يد الكوميديا رغم أن يوسف وهبى قد أدى الأدوار الإنسانية فى «أسعد الأيام»، و«حياة أو موت» فى تلك الحقبة.

وقد عمل الممثل فى أدوار عديدة فى الخمسينات من «مفتش المباحث» عام ١٩٥٩ إلى الخارج على القانون فى «حبيبى الأسمر»، لكن علاقته بالكوميديا بدت بشكل مكثف مع بداية الستينات، ففى عام ١٩٦٠ رأيناه فى «الناس اللى تحت» لكامل التلمسانى، و«إشاعة حب» لفطين عبد الوهاب. ثم قام بدور الزوج العجوز «البصباص» فى فيلم «اعترافات زوج» لنفس المخرج عام ١٩٦٤. وفى عام ١٩٦٧ جسد دوراً مليئاً بالسخرية كعالم مجنون فى الفيلم المصرى الإيطالى، «كيف سرقنا القنبلة الذرية». وفى عام ١٩٦٨ جسد شخصية العالم، وهو أيضاً عالم مهووس، فى فيلم «شنبو فى المصيدة» لحسام الدين مصطفى.

وأضفى على شخصية طلبة مرزوق فى «ميرامار» لكمال الشيخ بهجة ونكهة محببة. ومن الواضح أن الستينات كانت هى سنوات الازدهار الرائع ليوسف وهبى فى عالم الضحك، حيث أنه عاد إلى الأدوار الإنسانية مرة أخرى فى السبعينات، كان الممثل قد غدا أكبر سناً، ولم نره كمضحك سوى فى أعمال قليلة من طراز «زمان يا حب» لعاطف سالم ١٩٧٣، ولذا فإننا سوف نتوقف هنا عند أدائه الكوميدى فى أفلام الستينات، فمن الواضح أن الذى تنبه إلى ما يتمتع به يوسف وهبى من قدرة فائقة على الإضحاك هو فطين عبدالوهاب، الذى نجح عامة فى أن يجعل من ممثلين معروفين بقدرتهم على الإضحاك أن يصبحوا من كبار الكوميديين على الأقل فى أفلامه أمثال عمر الشريف ورشدى أباظة وشويكار وفريد شوقى.

وقد وضع فطين عبد الوهاب ممثله المخضرم فى اطار متشابه فى الفيلمين اللذين أخرجهما له، فهو الزوج المراوغ، الذى يتفنن فى تدليل زوجته العجوز، من أجل مواراة سلوكه كمغازل للنساء الشابات الجميلات، وهو رجل ثرى، وسيم، له أسلوبه، وألفاظه، وهو يعامل الطرفين كل بلغته، فهو ينادى امرأته بـ «سلطح ملطح» فى «إشاعة حب». وهو يكرس كل ما لديه من ممتلكات من أجل تنفيذ رغباته، وتحقيق مغازلاته، مثل استعانته بمدير مكتبه من أجل التمثيل فى التليفون، من أجل إقناع الزوجة الشمطاء أنه موجود فى المكتب يغازلها، بينما هو فى مكان آخر، وسنراه يكرس كل مواهبه فى مغازلاته للنساء من أجل إحداث تقارب بين ابن أخيه الغشيم، وبين ابنته العصرية، من أجل أن تحبه هذه الأخيرة، بعد أن صار تلميذا نجيباً لعمه.

ويبلغ أداء يوسف وهبى الكوميدى أرقى حالاته، فهو تلقائى، يعتمد على اللفظ، والموقف ويوازن بين حركة العيون، وتكشيرات الوجه، وتغييرات

التقاسيم، واذا كان الزوج مقترنًا بامرأة شمطاء قوية الشخصية، تجسدها إحسان الشريف فى «إشاعة حب» فإن الزوج يؤدى نفس الأداء فى فيلم «اعترافات زوج» حين صارت زوجته امرأة من طراز مارى منيب، زكيبة جسدية، ثقيلة الحركة، وهو هنا يكثر من تدليله لها، ويعبر لها عن هيامه بعبارات كاذبة، كما أنه يعبر عن إعجابه بجارته الشابة الحسناء بكلمات تخلو تماماً من الصدق. وهو فى كل الأحوال يمارس هوايته، فهو مجرد مغازل، ولم نره فى حالة حب حقيقى مع أى ممن يغازلهن، حتى ولو تقبلت النساء الشابات عباراته بالكثير من الاستحسان، فهن ينظرن إليه على أنه «بابا» الخفيف الظل.

والأب هنا يواجه متاعب أخرى فى داخل بيته، مرتبطة بالعواطف، فإذا كان الأب فى «إشاعة حب» يسعى إلى تزويج ابنته من ابن أخيه، وهو ينجح فى ذلك. فإنه فى «اعترافات زوج» يفاجأ بمشكلة جديدة تتولد بين ابنته وزوجها، فحين سافر الاثنان لقضاء شهر العسل، وفى الطائرة التى تصاب بعطل مفاجئ، يعترف العريس إلى امرأته الشابة أنه أخطأ فى حقها، حين حلم ذات يوم بأنه يقبل جارته الحسناء، هذا الاعتراف البسيط يقلب حياة شهر العسل، ويعود الاثنان إلى الدار التى يسكناها مع الأب وامرأته، ويتحول البيت إلى ساحة للمنافسة، فالزوجة تسعى لمعاتبة الجارة لأنها سمحت لزوجها أن يقبلها فى الحلم، والزوج العجوز «الأب» يستغل هذا الخلاف من أجل ممارسة هوايته فى مغازلة جارته «هند رستم» والتقرب إليها. فى نفس الوقت الذى تسقط فيه الزوجة الزكيبة فتنكسر ساقها وتصبح حركتها ثقيلة، ويزيد الزوج العجوز من تدليله لها، ومغازلته لجارته.

وعن أداء يوسف وهبى فى هذه الأفلام كتب سامى السلامونى فى مجلة «فن» : «إن أداء يوسف وهبى فى الأفلام التراجيديا يضحك المتفرجين أكثر مما

يفعل فى الأفلام الكوميدية، بالطبع فإن السلامونى يسخر من الأداء، باعتبار أن المبالغة تبدو واضحة فى أداء الممثل فى الأعمال المأساوية أكثر مما يحدث فى الأفلام الكوميدية.

وبالنسبة لأداء الممثل الكوميدى فى أفلام النصف الثانى من الستينات، فإن هناك تقارباً بين ما رأيناه عليه فى الفيلم المشترك «كيف سرقنا القنبلة الذرية» من إخراج لوكيو فولشى وبين شخصية العالم فى فيلم «شنبو فى المصيدة».

ففى الفيلم المصرى الإيطالى يؤدى الممثل دور العالم المجنون «أيوه»، الذى يمتلك معملاً فى وسط الصحراء. يحاول إعادة الحياة إلى المومياوات عن طريق علوم الذرة. ويتعرف عليه اثنان من العملاء السريين الأوروبيين، ويعرف العالم عن طريقهما أن هناك طائرة تعبر البحر المتوسط حاملة قنبلة ذرية، فيسعى إلى الحصول على هذه القنبلة. والفيلم بمثابة مطاردة مضحكة بين «الدكتور أيوه» و«عملاء سريين» وأطراف عديدة من أجل الحصول على هذه القنبلة.

وعندما مثل يوسف وهبى كوميديا بلغة غير عربية، لم يتخل كثيراً عن التعبير الساخر بعينيه وشفتيه، وملابسه الغريبة، ويده الحديدية، أما العالم فى فيلم «شنبو» فهو يعتمد على أسلوب أداء الممثل الذى عهدناه فى الأفلام السابقة، بالإضافة إلى الألفاظ التى يضعها الكاتب أحمد رجب فى حوار الفيلم المأخوذ عن مسلسل إذاعى بنفس الاسم. مثل «الفيل فى المنديل»، «الفلة فى الفانلة»، وهو نوع من الكوميديا يختلف تماماً عن الذى كسا به فطين عبدالوهاب ممثله الكبير.

لكن من المهم أن نتوقف عند دور يوسف وهبى كممثل كوميدى فى فيلم

« ميرامار » ، فهو من جديد ذلك العجوز الذى يميل إلى معاكسة النساء ، والمرأة التى يعاكسها هذه المرة ليست صبية جميلة، بقدر ما هى امرأة عجوز، تدعى ماريانا ، تنتمى إلى ماض يحن إليه طلبة مرزوق الذى يعيش هنا فى بنسيون صغير تعيش فيه نماذج اجتماعية متناقضة.

وهذا الرجل يطلق التعلقيات السياسية الساخرة بكل تلقائية، لم يكن يوسف وهبى فى حاجة إلى الحركة، قدر قدرته على التعبير عن سخريته إزاء ما فعلته الثورة به وبالمجتمع، فهو يجلس فى إحدى المقاهى بمحطة الرمل ويشير إلى تمثال سعد زغلول، ويتحدث إلى رفيقه الجالس معه، ويقول له إن صاحب هذا التمثال الذى يقف هناك، ما أن نطق بكلمة ثورة حتى ظلت الكلمة تتردد بلا معنى حتى الآن، الممثل لا يقول عبارته هنا بنفس الشكل الجاد الذى نرويه به، ولكن بأسلوب ساخر، وطريقة فيها المزيد من الإيحاء.

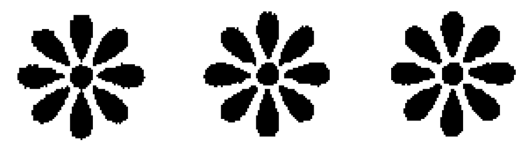
ولا يكف طلبة مرزوق عن السخرية من النظام السياسى الذى يعيش فيه، من اشتراكية التى يمثلها سرحان البحيرى. فهو يقف ضد ما يمثله هذا الشخص الانتهازى الذى صعد اجتماعياً فى ظل التغييرات الاجتماعية فى الخمسينات والستينات. ويقول على أبوشادى فى نقده للفيلم إن كاتب السيناريو ممدوح الليثى قد قدم هذه الشخصية متسيدة لكل المشاهد التى يظهر فيها ، ويخصها بروح السخرية والدعابة، ويركز عليها من خلال اللقطات المتوسطة والمكبرة، ولا يسعى إلى إدانة طلبة مرزوق على الإطلاق « بل على العكس فإنه يبرئه ويتعاطف معه ».

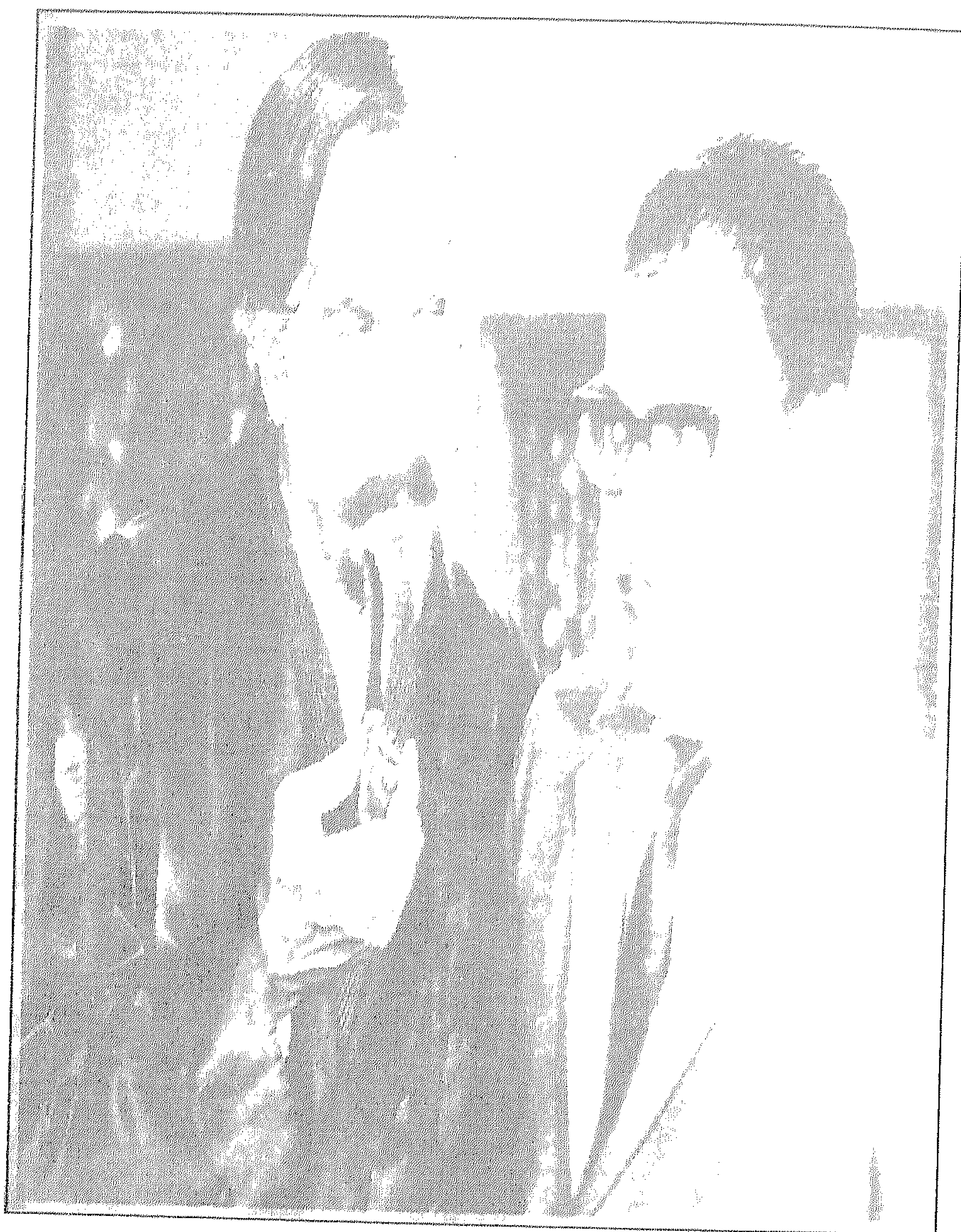
إذا كنا قد أعطينا بعض السمات والملامح لعطاء يوسف وهبى كممثل كوميدى فى السينما ، فإننا من المهم أن نعود فى نهاية حديثنا مرة أخرى إلى فيلمه « سفير جهنم »، فهو صانعه وينتمى اليه. فقد لجأ الفنان إلى اللون

الكوميدى فى فترة عرف فيها فى المقام الأول كممثل مأساوى، وبدا كأنه يغير جلده كى يبقى هذا الفيلم واحدا من أحسن أعماله فى هذا المجال فلا شك أن الفنان قد وقف عند أداء آميل ياننجز فى فيلم «فاوست» لمورناو، وهو عبقرى من نوع خاص لا يتكرر فى السينما، وقد أدى آميل الدور بشكل ساخر، أقرب إلى ما فعله يوسف وهبى، وسوف نرى أننا فى الفيلم نعيش أجواء أقرب إلى ما قدمه مورناو، أحد أبرز مدرسة التعبيرية الألمانية فى العشرينات. ولا يكتفى الممثل المخرج بالتقليد بآميل ياننجز، بل أيضاً بأسلوب مورناو سواء فى الديكور الذى يجسده، والأجواء الضبابية، وأيضاً أسلوب التمثيل، لكن الفارق هنا أن الفيلم الألمانى كان صامتا، أما يوسف وهبى فقد غنى فى فيلم الناطق، وراح يردد، على غير عادته :

لــــهــــب.. لــــهــــب.. لــــهــــب
بـنـى آدم هـو أصـل الـشـــــــغـب
أصب عليـــــه جــــام الغــــضـب

وقد كتب سامى السلامونى عن الممثل المخرج بمناسبة حديثه عن الفيلم فى العدد ٢٠ من مجلة «فن» - يونيه - ١٩٩٠ قائلاً : «ولأن يوسف وهبى كان أحد العباقرة الذين وضعوا أيديهم - مبكراً جداً - على نوع الأفكار والأخلاقيات التى ترضى الوجدان المصرى البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس - القناعة كنز لا يفنى - بذكاء شديد، سواء فى فيلم «سفير جهنم» أو فى العديد من أعماله الأخرى، ثم أصبحت هذه المدرسة راسخة فى الفيلم المصرى.





يوسف وهبى وفؤاد المهندس فى فيلم " شنبو فى المصيدة "

على الكسار

١٩٣٢ : أولاد الذوات
١٩٣٥ : الدفاع
١٩٣٧ : المجد الخالد
١٩٣٨ : ساعة التنفيذ
١٩٣٩ : ليلة ممطرة
١٩٤١ : ليلى بنت الريف
: ليلى بنت مدارس
: عاصفة على الريف
: عريس من استنبول
١٩٤٢ : أولاد الفقراء
: بنت ذوات
١٩٤٣ : جوهرة
: الطريق المستقيم
١٩٤٤ : برلنتى
: سيف الجلاد
: ابن الحداد
: غرام وانتقام
١٩٤٥ : سفير جهنم
: الفنان العظيم
: بنات الريف
١٩٤٦ : يد الله
: ضحايا المدينة
: شمعة تحترق
: ملاك الرحمة
١٩٤٧ : ضربة القدر
: شادية الوادى
: القناع الأحمر
١٩٤٨ : رجل لا ينام
١٩٤٩ : كرسى الاعتراف
: غزل البنات
: أمينة
: بيومى أفندى
١٩٥٠ : الأفوكاتو مديحة
١٩٥١ : أولاد الشوارع
: حبيب الروح
١٩٥٢ : ناهد
: المهرج الكبير
١٩٥٣ : بنت الهوى
: بيت الطاعة
١٩٥٤ : أسعد الأيام
: حياة أو موت
١٩٥٥ : عهد الهوى

: بحر الغرام
١٩٥٨ : الملاك الصغير
: حبيبى الأسمر
١٩٥٩ : مفتش المباحث
١٩٦٠ : الناس اللى تحت
: إشاعة حب
: مال ونساء
: مولد الرسول (لبنان)
١٩٦٢ : الخيانة العظمى (مسرحية صورت فيلما)
: الاستعباد (مسرحية صورت فيلما)
١٩٦٣ : أيام زمان
١٩٦٤ : اعترافات زوج
١٩٦٦ : القاهرة ٣٠
١٩٦٧ : نورا
: كيف سرقنا القنبلة الذرية
: (إيطاليا)
١٩٦٨ : شنبو فى المصيدة
١٩٦٩ : الحلوة عزيزة
: ميرامار
: دلع البنات
١٩٧٠ : الحب الكبير
١٩٧١ : الاختيار
: عشاق الحياة
: موعد مع الحبيب
: عالم الشهرة (لبنان)
١٩٧٢ : أزمة سكن
١٩٧٣ : البحث عن فضيحة
: زمان يا حب
: البنات لازم تتجوز
: حكايتى مع الزمان
١٩٧٥ : الرداء الأبيض
١٩٧٨ : البؤساء
١٩٧٩ : اسكندرية ليه
١٩٨٢ : دماء على الثوب الوردى
: السلخانة

الفصل السادس



بشـــــارة واكـــــيـم

«بنتي.. هاتوا لي بنتي.. بنتي أنا جاي لك يا بنتي».

ورغم أن الموقف مأساوي، وعاطفي مليئ بالجيشان، فإن بشارة واكيم أدى المشهد بشكل جعل الناس تضحك وهي تبكي من السعادة وروعة الموقف. حدث ذلك في أواخر أحداث فيلم «ليلى بنت الأغنياء» لأنور وجدي عام ١٩٤٦.

واكيم أحد القادمين للكوميديا من المسرح، وأيضاً من الأدوار التراجيدية مثل أغلب أبناء جيله الذين لمع عطاؤهم في زمن ازدهار المسرح، كما أن لحظة اكتشاف أن الفنان يصلح للكوميديا في المقام الأول تأتي بالمصادفة غالباً.

وواكيم أحد الذين لم يقوموا بأدوار البطولة المطلقة الا مرات قليلة، أو لعلها مرة واحدة، وليس لهذا علاقة بشكل الممثل أو أدائه، فقد كان هناك ممثلون آخرون لا يقارنون بسماته، مثل شالوم، لهم حضورهم في أدوار البطولات في أفلام عديدة، ولكن هذا لم يمنع أن يكون واكيم أحد الحاضرين بقوة في خلال الخمسة

عشر عاماً التى عمل بها سواء من حيث عدد الأفلام، أو من حيث سطوة وجوده فى الأداور التى تسند إليه.

لكن، من الواضح أن شخصية الشامى، أو اللبنانى التى جسدها الممثل فى الكثير من الأفلام قد حبسته فى إطار أنه يمكن أن يكون مطلوباً فى الأفلام التى بها مثل هذه الشخصية، مهما كانت مساحتها، وبشكل عام، فإن الأدوار التى جسدها واكيم كانت لأشخاص يرتكبون الكثير من الخطايا الصغيرة، التى توقعهم فى متاعب، مما يولد المفارقات المضحكة من حوله، لكنه أبداً لم يكن شريراً، لأن السينما لا تضحك مع الأشرار، أو عليهم، ومن هنا تبدو المساحة الطويلة بين التشفى، والكراهية للأشرار.

وعندما بدأ واكيم عمله فى السينما عام ١٩٣٤، كان قد تجاوز الثالثة والأربعين من عمره، أى أنه قد تجاوز سن الشباب وصار عليه القيام بدور الأب، أو... العجوز المتصابى، وقد أتاح له هذا مساحة ذات نوعية معينة من الأدوار وجد نفسه فى إطارها، ففيلمه الأول «ابن الشعب» إخراج موريس ابتكمان لم يكن من أفلام الكوميديا، بل أن واكيم جسد دوراً مأساوياً فيه حول الأب الذى يجد نفسه فى حيرة، بسبب ابنه الذى يتنكر له لأنه فقير، وهو الآن المحامى الذى يود أن يشق طريقه وسط الأغنياء.

كذلك فإن فيلمه الثانى «الدفاع» لنيازى مصطفى عام ١٩٣٥ لم يكن من اللون الكوميدى، فهو فيلم ملئ بالمآسى، والمؤامرات، والدماء، ومكائد الراقصات والأشرار، ولم تكن هناك مساحة للإضحاك وسط هذه الأجواء، لكن فى الفيلم الثالث «الغندورة» يدور فى أجواء تاريخية مبهجة، فنحن هنا فى إطار إحدى نوادر جحا، حيث جسد واكيم شخصية الساحر العربى الشهير الذى يسافر بصحبة ابن أخيه جمال إلى بغداد، ويرى أن الأخ، وقد وقع فى غرام الفتاة

القـروية «الغندورة»، لكنه يحـذره من هذا الزواج. لأن الفـتـاة مـجـهـولة الأب، ولاشك لأن هذا أمر مكروه لدى أبناء القبائل الكبرى.

ونحن لا نسـتطيع أن نغوص فى وصف الجـانب المضحك من الأفـلام الأولى التى عـمـل فـيـهـا واكيم، حـيث أن أغلبـهـا ضـائع من أراشيف السـينمـا، كـمـا أن الوثائق المكتوبة عن هذه الافلام قليلة، تخلو من التفصيلات لكن لاشك أن بعض عناوين هذه الأفـلام يوحى أننا أمـام أعـمـال كـوميدية فى المقام الأول، مثـل الفـيلم الذى قـام ببطولتـه نجـيب الـريحـانـى فى عـام ١٩٣٦ بـعنوان «بسـلامـتـه عـايز يتـجـوز»، فـمن الواضح أن واكـيم قـد تنقل فى هذه الفـتـرة بين الشـخـصـيـات المضـحكة، سـواء كـشكش بيـه كـمـا جسـده نجـيب الريحـانى فى الفـيلم السـابق الذكـر، أو بحـبـح فى فـيلم «البـاشمـقاول» عـام ١٩٤٠. وفى فـيلمـه «أصحـاب العقول» لمحمد العقاد رأينا أمـاكن جديدة تخوضـها السـينما المصرية الكوميـدية وهى أمـاكن الآثار، وقبور المومـيـاوات، حـيث يكتب أحد المسـتكشفـين الأوربيين إلى صديقه حمدى بك يخبره أنه قرأ فى كـتـاب قـديم عن وجـود قـبـور لمومـيـاء فى إحدى ضواحى الإسكندرية، وأن أحداً لايعلم بوجودها. وأنه يود أن يكون صاحب الحظ للعثور عليه.

وتتولد الكوميديا فى اختلاف المفاهيم، فالمستشكف الأوربى يأتى إلى بلد تختلف فيه العادات، وعندما يصل ويرى أصدقاء حمدى بك يبلغون ١٣ شخصاً، فـإنه يسـتنشق التشـاؤم، ولذا فـإنه يطلب من أحـد خـدم المنزل أن يقـوم بتـمـثـيل شـخصـية سلطان بلد غيـر مـوجـود على أى خريطة، وكـمـا نعرف أن الكثـيـر من الأفلام تصنع ضحكاتها من خلال رجل من الحضيض، عليه أن يتـقمص شخصية حـاكم أو سلطان ثرى، وهو أمـر تكرر كـثـيراً فى «سـلامـة فى خيـر»، و «صـاحب الجـلالة». ويـقـوم بشـارة واكـيم هنا بدور التـابع الشـامى الذى يصـبح سكرتيـراً

للسلطان.

وفى خلال أربع وعشرين ساعة، تذهب أحلام الجميع، فالأوربى يكتشف أن امرأته تحب الخادم - السلطان - وتنبهر بأسلوبه فى الكلام والحياة. أما السكرتير الشامى فإنه يجد نفسه وسط مجموعة من المجاذيب، المصابين بهوس خاص، ولم يحصل من هذه الوظيفة الوهمية سوى ضياع الوقت. أما السلطان المزيف فسرعان ما يتخلى عن حبه لزوجة المستكشف.

أما الفيلم الأكثر إضحاكاً فى تلك الفترة لبشارة واكيم فهو بلاشك «الفرسان الثلاثة» لتوجو مزراحى، فهو واحد من الكذابين الثلاثة الذين وصلوا إلى فندق، وعلى كل منهم ممارسة كذباته على النساء بأسلوبه الخاص، فإذا كان بحبح قد وعد إحدى النساء بالزواج، فان سنقر الذى جسده واكيم يجد نفسه وقد لبس ثوب الطبيب، وعليه أن يتصرف كطبيب حقيقى. أمام المرأة التى يحبها (فردوس محمد)، وهى سيدة من حى بلدى، كما أنها فى نفس الوقت حماة بحبح، وتبدو هنا خفيفة الظل بين الصد والدلال، أما الطبيب المزيف فيبدو خفيف الظل وهو أشبه بالأهتم، خاصة حين يجد نفسه قبالة طبيب محنك، عليه أن يستفسر منه عن اسم دواء، فينطق به المزيف بكل ثقة، مما يجعل الطبيب الحقيقى يهز رأسه عن قناعة.

وكما نشير دوما فإن مسألة التناقض تأتى من ارتداء شخص ما لثوب شخصية تختلف تماماً عنه، وقد يبدو سنقر هنا وسيماً، يرتدى بدلة، وطربوشاً، ولكنه لا يستطيع إخفاء جهله بالطب، ولأن الذين أمامه، خاصة المرأة، أكثر جهلاً، فإن سنقر يمكنه الإفلات بسهولة من المآزق السريعة التى يتعرض لها حتى يفوز فى النهاية بمن يحب.

كما كرر الممثل تجسيد شخصية الكذاب فى فيلم «العريس الخامس»، فهو أحد العرسان الأربعة الذين يحوطون ببهيرة هانم، ويريدون الزواج منها لما تمتلكه من ثراء، ويحاول كل منهم رسم كذباته بدقة شديدة حتى تأتى نتائجها لصالحه، فمنهم المفلس، ومنهم المتزوج، ومنهم الأكبر سناً المتصابى، ومنهم الغارق فى الديون، وحين تكتشف المرأة حقيقة هؤلاء العرسان، الطواويس الكاذبة، فإنها تدعوهم إلى حفل، وتكشف لهم أحوالهم. وعند هذا الحد تتوقف الكوميديا، بعد أن تخرج المرأة من الحفل، وتقرر الذهاب إلى الأقصر.

وينجح واكيم هنا فى أن يلبس ثوباً مختلفاً عن ثوبه، ومثل هذه الشخصية لابد أن تكون مبالغة فى التمثيل، تستخدم عضلات وجهها لإقناع المتفرج أكثر من بهيرة هانم، انها تكذب، ولاشك أن الممثل ينجح فى هذه الأدوار أفضل من غيره، فقد كانت لديه بالفعل قدرة على تحريك عضلات الوجه، وأيضا الجسم بسهولة شديدة، وبدون بذل أى مجهود، مما يجعله يتفرد فى هذه الأدوار دونا عن غيره.

وإذا كان الممثل قد عمل كثيراً مع صديقه فوزى الجزايرلى (بحبح)، مثل «بحبح فى بغداد» ١٩٤٢، فإن دور البطولة المطلقة الذى قام به فى نفس العام جاء مناسبا من أجله وكأنه استفاد مما يتمتع به من موهبة، وجاذبية للجماهير التى اعتادت أن تراه فى الأدوار الثانية، فهو هنا الأسطى محروس الحلاق الذى يعيش فى عالم بسيط، المحل فقير، وهو رجل ثرثار، يعلن لزبائنه عن أمله فى أن يصبح ميسور الحال، وهذا الحلم يأخذ مساحة زمنية من الفيلم لا بأس بها، من أجل أن نعرف التناقض بين حاله هذا، وبين ما سوف يسير عليه أمره فيما بعد، اذ أن أحد اقارب محروس يموت، وقد ترك وراءه مالا مكنوزاً.

والقريب الميت هنا لم يكن رجلاً ميسوراً، بل هو شحاذ من نفس البيئة

استطاع أن يكنز ما يشحذه، وأن يخفيه، فعثر عليه محروس بعد وفاته، وفى الحال تتبدل الأمور، وهناك مشهد فى الفيلم بعد موت الشحاذ يدعو فيها محروس على قريبه الذى ابتلاه الموت، ثم هو يدعو له بعد أن اكتشف الأموال التى تركها من بعده وليست له، هذه الأموال تبدل من أحوال محروس وأسرته، الابن والابنة، وصهر محروس. يشترى فى البداية مصنعاً، لكنه لا يلبث أن يهجره، ويهمله. وتأتى الكوميديا هنا من الانبهار، الانبهار بالعثور على المال، وموقف محروس منه وهو يلمسه لأول مرة، ثم الانبهار بما يمكن للمال أن يفعله، الأماكن التى يمكن الدخول به إليها، والتى يمكن شراؤها، الملابس والخمور، والقصور، وعلى طريقة المال السائب، فإن أفراد الأسرة جميعهم يتغيرون، عدا الابنة وخطيبها، وعلى طريقة فاوست، فإن الجميع يستغل الثروة بشكل سيئ كما سيفعل يوسف وهبى ذلك بعد ثلاث سنوات فى «سفير جهنم».

والثروة هنا شئ عابر فى حياة شخص غير متزن مثل محروس الحلاق، الذى يكتشف أنه صار مديوناً، وعليه أن يبيع مصنعه، وتعود إليه زوجته بعد أن هجرته، ويكتشف أن دكان الحلاقة هو بؤرة السعادة الحقيقية.

ولسنا هنا بصدد مناقشة مسألة أن السينما المصرية تنظر دوماً إلى الشباب المستعاد، أو الأموال الطارئة يسببان وبالاً على الفقراء، وأن على أبطال هذه الأفلام أن يعودوا إلى بؤرة الفقر التى جاءوا منها، كى يتركوا للأثرياء الارستقراطيين مكانتهم، فالمال هنا، طارئ، ومصدره مشبوه، وقد بدا ذكاء كاتب السيناريو أبوالسعود الإبيارى، فى أن يسخر من الثروة الطارئة على طريقته من خلال الحلاق محروس.

قدم بشارة واكيم فى تاريخه الفنى ثمانية وتسعين فيلماً، أى فى حوالى خمسة عشر عاما، وعليه أن ينتقل بين الأدوار فى نفس السنة، ونوع من

الشخصيات التى جسدها، لكنها جميعاً كانت تحمل إحساسا ساخراً، حتى فى فيلم تاريخى من طراز «كليوباترة» لإبراهيم لاما، وفيلم صحراوى من طراز «بنت الشيخ» لأحمد كامل مرسى، أو فيلم مأساوى من طراز «البؤساء»، لكن واكيم كان يعود بين فترة وأخرى ليعمل فى أفلام كوميدية خالصة، مثل فيلم «تحيا الستات» لتوجو مزراحى ١٩٤٣، و«عريس الهنا» ١٩٤٤ لإبراهيم لاما... ثم «كدب فى كدب» لمزراحى ١٩٤٤.

ويقوم هذا الفيلم على مفارقات كوميدية فى المقام الأول، كتبها المخرج بنفسه، فهو العم الذى يرسل إلى ابن أخيه منير وجدى مائة جنيه كل شهر، لكن الشاب طائش ومستهتر، يبدد المال، ويعرف النساء، والكذب هنا هو السبب الأساسى لصناعة الضحك، أو هو المحور الذى تدور من حوله القفشات والمواقف الطريفة، فمن أجل ابتزاز العم، فإن منير يجد الحيل والأكاذيب ويخبره أنه تزوج من واحدة من بنات العائلات الكبرى. فيرسل له عمه المال، ويبدده أيضاً، ثم يؤجر غرفة حقيرة فوق سطح عمارة كبيرة فى حى راقٍ، ومن أجل حبك كذباته، فإنه يستغل عنوان العمارة لمراسلة العم، ويكتب إلى العم أن زوجته قد وضعت طفلا، ويطلب منه المساعدة. فيفرح العم ويحضر مع شقيقه لرؤية الطفل. وبينما يصعدان سلم العمارة، كان منير يتكلم بالهاتف من شقة أحد السكان بالعمارة، فسمعا صوته ودخلا عليه، وتأكدا أنه يعيش حياة رغدة، ويعده العم بزيادة المرتب ويطلب منه رؤية الطفل.

وأمام هذه الكذبات فعلى منير أن يتصرف، ويسرع إلى البواب وصديق له كى يبحثا له عن أى طفل وسيدة لتمثل دور الزوجة. وتأتى ممثلة فى حاجة إلى المال، وتقوم بالدور، ومعها طفل، وأمام التناقض بين ما يتصوره العم، وبين الوضع، نجد أنفسنا نضحك، ويتعمد المخرج أن تتشابك المواقف، حتى يتم

اكتشاف الحقيقة، والعم هنا رجل بسيط وطيب ومتسامح، لذا فإنه عندما يعرف أن الزوجة المزيفة قد نجحت فى تغيير سلوك منير، فإنه يبارك زواجهما، ويطمئن أن ابن أخيه يستحق الرعاية. بل إنه وجد نفسه بين يدى زوجة تراعيه فعلاً.

وهناك أدوار صغيرة لبشارة واكيم، تترد فى الوجدان، ولا تنسى، مثل موقفه كصديق للموسيقار جمال حمدى فى «غرام وانتقام» ليوسف وهبى ١٩٤٢، فهو أيضا الشامى الذى ينبه صديقه إلى مشاعر الحب الذى تكنه له المطربة سهير، وفى وسط أجواء مأساوية مليئة بالموت، والغدر، والخسة، فإن الشخصية المبهجة التى يجسدها واكيم تمثل المخرج الأوحد فى الفيلم، فالمطربة تود الانتقام من الموسيقار، وهذا قام بقتل الشرى وحيد عزت الذى غرر بأخته، وضابط الشرطة (قريب سهير) يحنث وعده ويسجل اعتراف الموسيقار، ويتم القبض عليه، أما سهير نفسها فإنها تموت فى حادث سيارة.. إذن فاللحظات المبهجة الوحيدة هى التى يظهر فيها الصديق الذى يجسده بشارة واكيم.

وعن الأداور البارزة فى مجال الكوميديا، كما جسدها بشارة واكيم، سنرى أنه بعد أن توقف مزراحى عن العمل، فإن إبراهيم لاما قد أسند إليه العديد من الأدوار المرحة، مثل ما حدث فى فيلم «البيت المزيف» عام ١٩٤٥، والذى جسد فيه واكيم دور سكرتير حسن بك، الذى يفاجأ أن هناك ممثلاً يدعى منير، يشبهه تمام الشبه، حين حضر ذات ليلة احد العروض المسرحية، هذا السكرتير يبدو كأنه مخزن للأسرار، عليه الاحتفاظ بها، وهو كما يمكن أن يقال حارس دائرة الكذب، فحسن يسافر خارج البلاد ويطلب من السكرتير عدم إخبار أحد عن رحلته، وينفذ السكرتير تعليمات رئيسه، إلا أنه يحتاج إلى وجوده بشكل جبرى، فيعود بذاكرته إلى الرواية التى شاهدها مع سيده، كى يستعين بمنير لتمثيل دور البيه فى العمل. يقوم منير بما طلب منه بمباشرة أعمال حسن بك فى العمل، بإرشاد من

السكرتير العجوز ولابد أن تحدث المفارقات الكوميدية تبعاً للمتناقضات التى يجد نفسه فيها.

والكوميديا هنا لا تتولد فقط من الكذبات، بل لأن منير يصدق أنه البيه، ويتعامل على هذا الأساس، ومن هنا تأتى المفارقة، فحين يعود حسن بيه من السفر يفاجأ أن شبيهه قد أقام حفلا كبيرا بمناسبة عيد ميلاد زوجة حسن. وعبثاً يشرح له السكرتير الموقف، ويحاول البيه الاستفادة من هذا الامر، فيترك الأمور تسير حسب أهواء السكرتير، ويسعى إلى التأكد من إخلاص زوجته، فيترك الأمر على ما هو عليه، ويختفى وسط المدعوين، وهنا تتولد مقالب أخرى بين من صدق نفسه، وبين البيه الحقيقى ووسطهما الزوجة الوفية والسكرتير.

ومن الواضح أن نجاح فيلم «كدب فى كدب» قد دفع كمال سليم إلى أن يكرر نفس الموضوع فى فيلمة «ليلة الجمعة» الذى عرض عام ١٩٤٥. فنحن هنا أمام عم وابن أخ أهوج، ومن خلال سلوكيات العم المستقيمة، ونزق الشاب تتولد الكوميديا، إلى أن يجبر العم ابن أخيه على الزواج، ويهدده أنه إذا لم يقبل فسوف يحرمه من الميراث، وبالفعل، فإن الشاب يتزوج، ولكنه يذهب ذات مرة مع صديق له إلى أحد الكباريهات، ويشرب الخمر دفعا من صديقه، ويتعرف على راقصة تعود به ثملاً إلى بيته، وفى تلك الليلة يعود العم كى يتأكد أن ابن أخيه تزوج فعلاً، ويجد الراقصة التى تدعى أنها زوجته. ويسر العم لذلك ، ويبدأ التناقض المضحك فى التولد، فالراقصة يجب أن تبدو زوجة محافظة وقورة. كما يتولد الضحك عندما تظهر الزوجة الحقيقية، ولأن ابن الأخ ألعبان فإنه يقدم له هذه الزوجة على أساس أنها زوجة الصديق. ولكن تتعقد الأمور، عندما تنسى الراقصة العقد، وحين تعثر عليه امرأته، يتظاهر أنه اشتراه هدية لها، ويسعى إلى التحايل عليها من أجل إعادة العقد إلى صاحبته (تكرر نفس الأمر فيما

بعد فى فيلم «آخر كدبة»).

ولاشك أن الأمور يجب أن تنكشف أمام كل الأطراف، وتعرف الزوجة الحكاية، ويحاول الصديق بذل جهده لإفساد ما كان سببا فى إفساده. ويسعى إلى استعادة المبالغ المالية التى استطاعت الراقصة أن تستولى عليها، حين ادعت أنها زوجة لابن أخيه. كما يحاول الصديق إصلاح ذات البين بين الزوج والزوجة وإبعاد الراقصة عن حياتهما.

والعم هنا من جديد رجل بسيط، وثرى، تنطلى عليه الحيل، ولا يكشفها رغم أنها بادية للعيان ويمكن معرفة حدودها بسهولة.

فى فيلم «كازينو اللطافة» لجمال مدكور عام ١٩٤٥، قام بشارة واكيم بدور باشا، متزوج يعانى من غيرة زوجته عليه، وتدعم صديقتها شريفة حدود هذا الشك، وتدبران لكشف هذه الشكوك. فترسل شريفة خطابا بدون توقيع إلى الباشا، وتضرب له موعدا فى كازينو اللطافة، ويتلقى الباشا الخطاب على أنه حادث مثير، فيطلع أصدقاؤه عليه، ويتعرف رفعت زوج شريفة على خط امرأته، وتتولد المفارقات، حيث يهرع الباشا إلى الكازينو من أجل تحذير صاحبة الخطاب من غضب زوجها، وهناك تراه عزيزة فتتأكد من خيانته.

والضحك هنا سببه سوء التفاهم، ووقوع أصحاب الشأن فى شرك ما يدبرونه من حيل ومتاعب، فلعبة المزاح لا تلبث أن تتحول إلى أزمات. وسوء الفهم هنا يخص أربعة أشخاص، رجلان وزوجتيهما، يتصور كل طرف فى الثلاثة الباقين ما ليس حقيقياً، وبالتالى فإنه فى حالة استنفار وتوجس. وعند الذروة يزول سوء التفاهم ويعاتب الباشا زوجته على شكها فيه ويعاتب رفعت امرأته على مشاركتها فى هذا المقلب.

وقد كسا بشارة واكيم الكثير من أدواره بأجواء إنسانية، ومشاعر نقية، مثل دور الثرى اللبنانى الذى يسعى للاقتران من الراقصة الحسناء «لعبة»، وعندما يعرف أن اقترانه بها سوف يحرق قلب الزوج المكلوم، فإنه يعلن انسحابه من ساحة الزوج، بشكل أقرب إلى فرسان العصور الوسطى، وهم يأتون على أنفسهم مقابل أن تسير الأمور لصالح الآخرين.

وإذا كنا قد بدأنا الحديث بفيلم «ليلى بنت الأغنياء» وركزنا على أداء بشارة واكيم، فإنه هنا يجمع بين الأب المنكسر، الذى تحكمه زوجته وتسيطر عليه، فلا يملك سوى الخروج من جعبتها بأى ثمن، وليس فى هذا الدور مساحة ضحك، فلو قارننا بين الآباء الذين جسدوا نفس الشخصية فى أفلام مأخوذة عن نفس النص، وبين أداء واكيم، فسوف نتأكد أن قدرة الممثل على تحريك جسده، وتعبيرات وجهه بسهولة، قد أعطت للدور بعدا كوميدياً فى بعض الأحيان، حيث أن زكى طليمات قد جسد دوراً مشابهاً فى فيلم «يوم من عمرى»، ومثل محمود المليجى نفس الشخصية فى فيلم «ليلة شتاء دافئة».

وقد جسد بشارة واكيم دور الأب عديم الحيلة فى أفلام كثيرة منها «أنا ستوتة» ولكنه فى أفلام عديدة كان الأب الخفيف الظل، فحين غنى مع ابنته ليلى فى فيلم «قلبى دليلى» لأنور وجدى عام ١٩٤٧ كان رجلاً قد بلغ سن الكبر. ولكنه بالغ اللهفة والحب لابنته، حائر عليها خفيف الظل أثناء وجودها، ويبدو ذلك واضحاً فى أثناء وقائع أغنية «أضحك كركر أوعى تفكر» حيث لا يمنع نفسه من الضحك، والقهقهة، وسط الشباب، حتى وإن أدى به ذلك إلى أن يلهث، لكن هذا لا يبعده عن الاستمتاع بالحياة.

وفى أفلامه الأخيرة، جسد بشارة واكيم دور الرجل الأرستقراطى خفيف الظل الذى يخلو من العقد النفسية المتداولة عادة فى الأفلام، فهو أب عصرى

فى أفلام من طراز «قلبى دليلى»، و «خلود»، و «طلاق سعاد هانم» ففى الفيلم الأول بدت مهابته وهو يذهب إلى مديرية الأمن، وعلى طريقة «بنتى أنا جاى لك يابنتى» أبدى هنا هلعاً واضحاً على ابنته التى اختطفتها العصابة، ولكنه هلع مقبول، غير قابل للجذع الشديد، وهو شعور مرن، لأنه صادر عن شخص خفيف الظل (الممثل والأب) يكاد يبكيك ويضحكك فى نفس اللحظة.

وفى فيلم «طلاق سعاد هانم» لأنور وجدى ١٩٤٨، جسد دور الأب الثرى الحائر بين ابنته الوحيدة وزوجها الفاقد الإحساس بمسئولية الزواج، والذى يرمى على امرأته دوماً يمين الطلاق مما يوقعه فى المحظور، فتصبح المرأة بعد الطلقة الثالثة محرمة عليه، ويجب أن تتزوج من شخص آخر ثم تطلق حتى تعود إليه مرة أخرى. ويأتى هذا الزوج فقيراً، يختاره الأب الحائر، لكنه يمتلك الكرامة، والعزة، والابنة هنا مدللة، والأب ضعيف الشخصية، والزوج أهوج، ولا توزن الأمور إلا من خلال موقف الزوج الجديد، الذى يتشدد فى رفض الطلاق، ويعلن أنه لن ينفصل عن زوجته لأنه يحبها.

ومن الواضح أن واكيم يجيد أداء المشاهد التى يمزج فيها الجد بالهزل حيث يكسب الجد بروح دعابة، وتبدو هذه المشاهد كأنها نقطة تحول فى حياته، وفى لحظة مصيرية يقف أمام الزوج الفقير، ويدفع به دفعاً إلى أن يأخذ حقه من زوجته «اسمع يا» زوجتك تريد رجلاً قوياً.. كن قوياً»، والذى يردد هذه الجمل هو رجل فى حاجة إلى أن يكون قوياً، لذا فإنه يرددها كأنه يكسب نفسه الشجاعة، ويبثها إلى زوج ابنته الجديد: «خليك فاكر.. خليك قوى»، وهو ينطق بالجمل مرات كثيرة ليؤكد على أهميتها وسط تردد أنور فى أن يفعل، ولعل هذه العبارات هى التى تدفع بأنور إلى أن يصعد إلى امرأته من أجل أن يحسم علاقته بها، لصالح العيش معا بالطبع. وعندما يقوم الخدم بضرب ومنع الزوج

القديم من الصعود ، يحرك الأب ذراعيه كأنه يشارك فى الضرب.. وتبدو الفرحة العارمة على وجهه، لقد تغير وصار قوياً بمنظوره الخاص.

رحل بشارة واكيم قبل أن يولد الجيل الذى ننتمى إليه، لكنا نعرفه بشكل أفضل من كوميديين أحياء يعيشون بيننا ، فهو لم يكن يمثل أمام الكاميرا ، بقدر ما يتصرف بتلقائية واضحة، ومن هذا الصدق عرفناه، وأحببناه، وشكل حاله فى الكوميديا ، ولم يحصر نفسه فى دائرة شخصية الشامى التى حاولوا ربطه بها ، ولا فى شخصية الأب الأرستقراطى، بل كانت له سمته الخاصة، تحس بوجوده، حين يتكلم ويضحك، وحين يصمت ويثير أيضاً الضحك.



بشارة واكيم بالكوفية والعقال فى مشهد ضاحك من فيلم " حلم ليلة "



محمد بديع سربيه إلى يمين بشارة واكيم، عندما زاره فى الأستديو خلال تصوير فيلم " عنبر "
وحولهما ومعهما فى الصورة نجما الفيلم ليلى مراد وأنور وجدى وأسرة الفيلم بكاملها

الفصل السابع



حسن فايق

قد يبدو سؤالاً غريباً، لكن لاشك أنه فى محله؟

هل تلعب الصلعة دوراً فى تحجيم نجومية الممثل بشكل عام، ونجم الكوميديا بشكل خاص؟

تعال الآن نتخيل شكل حسن فايق، الذى عمل فى السينما الكوميدية، وعلى المسرح لأكثر من خسمة وثلاثين عاما، كان طويلاً، وسيماً، بسيطاً، به القليل من البدانة، لكن ياترى ماذا كان يمكن أن يكون شكله لو كان شعره كثيفاً مثل أى نجم من النجوم المشهورين الذين عمل معهم؟ أنور وجدى مثلاً، لاشك أن الأمر كان سيتغير.. فلاشك أن الصلعة لعبت دورا بارزاً فى إبعاد شبح النجومية عن كافة نجوم الكوميديا، وأن الذين بقوا فى دائرتها، قد حاولوا التغلب عليها، أما الباروكة، أو بوضع شعرهم بشكل يوحى أنهم غير صلع.

ليس هذا مجال حديثنا، لكن لاشك أن صلعة حسن فايق قد لعبت دوراً

ضده، ولو تفهم الأمر لصار نجماً من نجوم الكوميديا، فهو ممثل خفيف الظل، حاضر وتلقائى، وراءه خلفية ثقافية مهمة.

وحسن فايق من طراز ممثلين مثل بشارة واكيم وسليمان نجيب، ليس فقط من حيث خفة الظل والموهبة الحاضرة، والتكوين الجسمانى المتقارب (عدا الصلعة بالطبع)، ولكن أيضاً لأنه عندما بدأ فى السينما كان قد اقترب من الأربعين، وصار عليه أن يقوم بدور الأب، أو المسن الأكبر سناً، ويعضده فى ذلك تكوينه الجسمانى. وقد ساعده ذلك أن ينوع أدواره، فيقوم بدور والد فريد الأطرش فى فيلم من طراز «ماأقدرشى» لأحمد بدرخان عام ١٩٤٦، وكان آنذاك فى الثامنة والأربعين، وسوف نرى أن السينما قد تسامحت كثيراً مع الممثل، فبعد ثلاثة أعوام فقط من ذلك التاريخ أعطته فرصة البحث عن عروس مع زميله اسماعيل يس فى فيلم «ليلة الدخلة».

ولاشك أن تكوين حسن فايق قد أعطاه القدرة على التنوع، فقد تراه مخرجاً، وقد تراه أباً، أو ضابط شرطة، أو جاويش، أو عضواً فى فرقة فنية. أو نادلا، أو رجلا مرموقاً، أو مفلساً. اذن فهو الممثل الذى يمكن للمتفرج أن يرتضى به فى كل أشكاله، حيث يكفى أن تستمع إلى ضحكته، وأن تراه يتصرف على السجية، يحرك أطرافه بكل تلقائية، أى أن الناس تتقبل مثل هذا الفنان فى كافة تصرفاته، إذا مشى وهو نائم، وإذا غرق فى شبر ميه، وإذا ضحك بدون سبب.

تعال نتذكره فى مشهد قدمه عام ١٩٦٢، أى عندما كان قد تجاوز الرابعة والستين فى فيلم «الزوجة ١٣» لفطين عبد الوهاب، ونحن نتوقف هنا عند فيلم قدمه فى هذه السن، لأن الكثير من صناع الضحك يفقدون قدرتهم على الإضحاك عندما يتقدمون فى السن، كان هناك مشهد يجمع بين كل من رشدى

أباظة وعبدالمنعم إبراهيم وحسن فايق، ومن المعروف أن لكل من الثلاثة ضحكته المميزة المحببة، فجأة انفجر أباظة بدون سبب فى الضحك، وتبعه عبدالمنعم، ولمعت عينا فايق من الدهشة «علام يضحكان» ثم شيئاً فشيئاً وعن طريق الضحك بالتأثير، انطلق يضحك، وعلت ضحكته، وجلجلت وغلبت ضحكات شابين أصغر منه سناً بكثير، وتوقف الشاب عن الضحك، وسأله أباظة - أو زوج الابنة فى الفيلم :

- بتضحك على إيه يا عمى؟

وكان السؤال صدمة. ونحن لانتوقف عند الحدث، ولكن عند تأثيره، فلاشك أن المتفرجين كانوا فى حالة ترقب أثناء ضحكات الشابين، لكن ما أن انفجر فايق فى الضحك، حتى ضجت الصالة فى هستيريا، أى كان على الممثل الكبير هنا أن يصنع ما يسمى بمتفجرات الضحك فى الصالة. ومن هنا يبدو ما يملكه الرجل من إمكانات للكوميديا.

حسن فايق ليس محطات فنية، بقدر ما هو محطة واحدة استمرت فى تقديم الافلام منذ عام ١٩٣٢، بفيلم «أولاد الذوات» ليوسف وهبى، وحتى «خطيب ماما» لفطين عبد الوهاب ١٩٧١، إنها أربعون عاماً بأكملها، بدأت مع السينما الناطقة، كأن الشاشة قد نطقت من أجل أن يضحك الناس مع قهقهة فايق المميزة، ،وذلك قبل أن تغنى هذه السينما بفترة لا بأس بها.

وفى السنوات الأولى لعلاقة فايق بالسينما، عمل مع الريحانى فى أفلامه من «بسلامته عايز يتجوز» عام ١٩٣٦ إلى «سلامة فى خير» عام ١٩٣٧، وهو الذى عمل معه دائماً فى «لعبة الست»، و«أبو حلموس». وإذا كانت هناك سمة لكل ممثل، فإن سمة فايق الغالبة كممثل كوميدى هى الدهشة المرسومة على

ملامحه وعينيه فى أغلب المشاهد التى مثلها، هو مندهش من تصرفات الآخرين، ثم لايلبث أن ينقل لك متفرج أبعاد هذه الدهشة. فهو على سبيل المثال يندهش من تلك البنت التى تمر أثناء التصوير فى «لعبة الست» لولى الدين سامح عام ١٩٤٦، بدت «لعبة » بمشيتها مثيرة للدهشة، وتوقف عندها، وراح يتناقر معها، - من نقار الديكة - هى غير عابئة بما يحدث، وهو يراها مناسبة لأن تكون بطلة فيلمه الجديد، بملائتها اللف، وعودها، وأيضاً بالتمرد البادى فى عينيها ومن هذا التنافر الممزوج بالدهشة يتولد التنافر، والضحك، فالفتاة نافرة، لا تود هذا المجد القادم، والأب والأم... موجودان فى المنزل القريب، ومن هنا يتولد الضحك، خاصة حين يأتى المخرج ليرى مواهب لعبة فى البيت. فترقص وتغنى الأغنية الشهيرة «يا خارجة من باب الحمام» وتبدو على المخرج دهشة لا ترتسم إلا فى وجوه الأطفال لما يرى أمامه من موهبة متدفقة، رغم أنه مخرج محنك، وليس مبتدئ.

هذه الدهشة ستنعكس لدى الكثير من الشخصيات التى جسدها حسن فايق فى أفلامه، قد يكون الدور مختلفاً فى فيلم «ماأقدرشى» لبدرخان، فهو الثرى الذى يندهش أن ابنه يعشق الموسيقى ويطرده من المنزل، وفيما بعد يصالح ابنه، فيذهب إلى الراقصة التى أحبها الابن وعن طريق الخطأ يلتقى بها ويبدى بها إعجاباً كفتاة، ولايعرف أنها هى التى أحبها ابنه، فيغازلها، ويكتشف أنها وفية لابنه، لا تستجيب لأى إغراءات أخرى، لذا يوافق على زواجها من ابنه.

وهذه الشخصية فى أفلام أخرى تتسم بقسوة، وجمود، أما حسن فايق، فإنه أكسبها مرونة، وخفة، فصارت مقبولة، حتى لو كانت تضع الشارب الكث، ولأنه نجح فى هذه الشخصية، فإن نيازى مصطفى قد أسندها إليه مرة أخرى فى فيلمه «قمر١٤» عام ١٩٥٠.

وإذا كان حسن فايق قد ارتبط بأفلام الريحانى، فإن أنور وجدى كمخرج قد استفاد واستعان بحسن فايق فى مساحات درامية متعددة فى الكثير من أفلامه، ابتداء من «ليلى بنت الأغنياء» عام ١٩٤٦. ونحن نتوقف عند هذا الدور لحسن فايق لأنه أكسبه مرونة، وبهجة، ويبدو ذلك بالمقارنة بالممثلين الذين جسدوا نفس الشخصية فى أفلام مأخوذة عن نفس المصدر، وهما محمود المليجى فى «يوم من عمرى»، ونبيل الدسوقى فى «ليلة شتاء دافئة» حيث بدا كل منهما قاسياً. يريد مصلحة العمل فى المقام الأول باعتباره المسئول عن التحرير، وأنه يريد الخبطة الصحفية، واذا كان رئيس التحرير فى «ليلى بنت الأغنياء» لا يعجبه الصحفى وحيد، لأنه مستهتر، ينام فى المكتب، لكنه لا يلبث أن يقف معه فى مشكلته الخاصة، يسانده، ويذهب معه إلى منزل ليلى، حتى ولو تعرض للطرد من قبل أصحاب القصر.

ويبدو رئيس التحرير هنا إنساناً، قد يعلق تعليقاً ظريفاً أثناء مشادة كلامية فيخفف من حدة التوتر، ويبدى دهشته من قسوة زوجة الباشا التى تجرؤ على التعامل مع رجل له مثل مكانته بمثل هذا التصرف، وقد يبدو الرجل هنا جاداً، لكن الدهشة التى تلمع فى عينيه تسبب الضحك رغم جدية الموقف والمشادة.

وفى فيلم «قلبى دليلى» ١٩٤٧، جسد فايق شخصية عسكرى شرطة، من الذين يبحثون مع الضابط وحيد عن العصابة، وهو معه بملابسه الرسمية فى أماكن عديدة، يكفى أن «يبوز» بفمه، أو أن يطلق إشارة تعبر عن دهشته كى يثير الضحك، سواء فى قسم الشرطة، أو فى الحفل الذى تأتى إليه العصابة. أو فى المطاردة الأخيرة مع رجال العصابة فى أحد الأحياء الشعبية.

وفى فيلم «عنبر» عام ١٩٤٨. يصبح حسن ظلاً مجدداً لصاحب الكازينو «أنور وجدى»، مثلما حدث فى الفيلمين السابقين، يذهبان إلى القصر من أجل

شراء ملابس فنانة، وحسن هنا يجد نفسه فى أجواء مريبة، مثيرة للخوف، يحتمي بقوة صاحب الكازينو، وهو يواجه العصابة، وقد يدعى البطولة، لكنه لا يلبث أن يكشف عن ضعفه، وخوفه. هو منفوش متخايل طالما أن رئيسه إلى جواره، لكنه ضعيف إذا وجد نفسه محاصراً بهذه الكوكبة من الأشرار.

والغريب أن هذا الفيلم هو التعاون الأخير بين فايق ووجدى، سواء كمخرج أو ممثل، فلم يعملا بعد ذلك قط، ولكن فى عام ١٩٤٩ تتاح للمثل الفرصة الأولى فى بطولة مطلقة من خلال فيلم «ليلة الدخلة»، كان على مخرج يدعى مصطفى حسن أن يمنح البطولة لأربعة من الممثلين الجدد، ربما لأول مرة، هما إسماعيل يس، وفايق، وماجدة، وسميحة توفيق، وأن يتبادل الأربعة الحب، والرومانسية فى إطار كوميدى ملىء بالمقالب، ونجح الفيلم من خلال موضوعه وأداء أبطاله.

ومن الواضح - كما يرى سامى السلامونى فى مقاله بمجلة «فن» عن الفيلم - «أن مصطفى حسن قد أراد أن يصنع ثنائياً أشبه بما تقدمه السينما الأمريكية يبدو من مجموعة الأفلام التى تجمع بين إسماعيل يس وحسن فايق فى تلك الفترة أن النجمين عليهما أن يحاولا صنع ثنائى كوميدى منهما معاً، تقليداً لثنائيات لوريل وهاردى، وآبوت وكوستللو التى كانت ناجحة جداً فى السينما الأمريكية. وكان حسن فايق بتكوينه الجسمانى الضخم نسبياً، هو هاردى العصبى دائماً والذى يبدو هو القوى المسيطر على لوريل الضئيل - إسماعيل يس - الأكثر سذاجة والذى يوقعه دائماً فى كثير من المآزق.

وقد لا نميل إلى هذا التقسيم كما أورد السلامونى، لكن من المهم أن ننقل وجهة نظر أخرى، فهذا الثنائى لم يكن يدبر أحد طرفيه المقالب، ولو بشكل عفوى غير مقصود للآخر، ولكنهما هنا متكاملان، يقعان معاً فى نفس المآزق وعليهما الخروج منه بأى ثمن. وقد صنع المخرج من بطليه أعزبين، يحملان

أسماء تقبل السخرية، حتى ولو كنا فى موضوع جاد، الأول هو بلابيعو - إسماعيل يس - أما الثانى فاسمه نايلون، وهما يعيشان فى نفس الشقة، يعانيان من وضعهما كأعزبين، فالبيت غير نظيف والملابس غير مهندمة، وأحدهما يرفض الزواج والثانى مستعد له، لكنه لا يجد الفرصة.

ويصف لنا الفيلم كيفية الحياة التى يعيشها كل منهما، من خلال قيام بلابيعو بطبخ وإنضاج دجاجة، حيث يضع السكر بدلا من الملح على الشوربة، ولا يجيد الطهى، ولا التنظيف، وأسلوبه الخاص فى الدهشة، يرى «نايلون» الفرخة فيتساءل موجهاً كلامه إلى زميله :

- بقى انت بنى آدم انت؟

فيرد «بلابيعو»: أمال إيه.. بنى سويف؟

والدهشة التى ترتسم لدى نايلون لا تأتى فقط من الحياة التى يعيشها كل منهما فى المنزل، بل أيضاً فى الحياة اليومية، فالسيارة التى يمتلكانها، تبدو قديمة، تثير المتاعب أكثر مما تحلها. قد تمشى وحدها، ولكنها كثيرا ما تحتاج إلى ميكانيكى، «وهى هنا وبعد محاولات مضنية لتشغيلها تنطلق وحدها فعلا وتسبقهما إلى دكان الحلاق الذى يعملان عنده.. الخواجة موسكا الذى يلعبه الممثل الضئيل المشهور حسن كامل، وهو ثائر عليهما لتأخيرهما فى الوصول ولإفسادهما كالعادة لكل شئ، وعلى الرغم من أننا نراه طوال الوقت يطردهما من العمل. فهما لا يتركانه أبداً.. ولا ندرى كيف».

ونحن نتوقف عند هذا الفيلم، لأنه أحد الأفلام القليلة التى قام فايق ببطولتها بشكل مطلق، مع فيلم «حسن ومرقص وكوهين» لفؤاد الجزايرلى فى عام ١٩٥٤ فهذا النوع من الأفلام ملئ بالمواقف التى قد لا تكون بذات ارتباط

ببعضها ، وكأنها اسكتشات منفصلة، مثل دخول بعض رجال العصابات إلى محل الحلاق، وهما شخصان يلوحان إلى بلابيعو ونايلون أن يتظاهرا بحلق ذقنيهما من أجل التخفى من رجال الشرطة وعندما تدخل الشرطة للتفتيش عنهما تحدث مواقف طريفة، وهما ينكران وجود أى أشخاص غرباء.

والموضوع الرئيسى فى الفيلم هو حول مسألة تبديل العرائس، فالشابان يلتقيان بفتاتين، هما ماجدة وسميحة توفيق، ويعجب كل منهما بواحدة إعجابا متبادلا ، ثم يسعيان إلى الزواج منهما ، وعلى طريقة عام ١٩٥٠ ، فإنهما يرسلان الخاطبة التى تذهب إلى شقة مجاورة، بها أيضاً فتاتان فى سن الزواج، ويحدث سوء التفاهم، ليس فى الأسماء ولكن أيضاً فى مستوى الجمال، فمن المؤكد أن هاتين العروستين اللتين اختارتهما الخاطبة، لا تمتان بالمرة إلى النساء، أو إلى الفتيات من الجمال، وسيكون هذا سببا فى صدمة ليلة الدخلة، حيث تتدلل كل منهما أمام عريسها فى شقته، والعريس يعرف أنه مقبل على حبيبته الحسناء.

ويتولد الضحك هنا من الدهشة والصدمة. فلا شك أن نايلون سوف يندهش بشدة، وهو يرى عروسه قد تبدلت وصارت مسخا ، ويكفى أن ترثى لحال نايلون، وتتعاطف معه، وتضحك للمقلب الساخن الذى شربه وهو يرفع عنها غطاء الرأس، فيصدم، وقوة الضحك هنا تأتى من التعبير من الدهشة والصدمة معاً، لدى نايلون، أو صديقه، ثم رد فعل كل منهما ، وهو الهروب العاجل من النافذة.

كما أن الكوميديا تتولد أيضاً فى أن والد العروستين الدميمتين رجل بالغ التحفظ، سبق ان تم اغتيال شاربه على يد أحدهما عندما شذبه له، فأقسم أن ينتقم من المتسبب، ويفاجأ أن الفاعل هو نفس الشخص القادم لخطبة إحدى ابنتيه، وهو معلم يسمى الخرطوشى، يبدو متحفظا ، يتساءل عن الوسيلة التى عرف بها العريسان أن له ابنتين صالحتين للزواج، ثم هو بينه وبين نفسه بالغ

السعادة والرضاء، لأنه وجد مثل هذين الشابين اللذين سيقبلان الاقتران بابنتيه المرعبتين وبالتالى فهو يمزج المرونة بالشدة.

سيناريو الفيلم كتبه مصطفى حسن، أما الحوار فهو لعلى الزرقانى، والمخرج مصور لم يقدم سوى هذا الفيلم، وفيلم آخر قبل ذلك بعامين، أى أنه كان يغامر باسمه، وبالموضوع، والأبطال، ونحن لسنا بصدد تقييم الفيلم، فلا شك أن لحسن فايق مع البطولات سمات غريبة، حيث أن فؤاد الجزايرلى الذى أخرج فيلمه «حسن ومرقص وكوهين» كانت تجاربه السينمائية كلها من اللون الكوميدى، بعكس تجربة مصطفى حسن.

الدهشة إذن هى مفتاح الدخول فى هذا الفيلم، ويعقب الدهشة التصرف، وهو هنا الهروب والمطاردات، ومحاولة الخروج من المأزق الذى دخلا فيه دون إرادة منهما، فهما بالطبع سيتمكنان من الزواج، من الحسناوتين، بعد أن اشتركا بالمصادفة فى استعراض وتم اكتشافهما وصارا قادرين مالياً ولم يعودا حلاقين.

أما تجربة البطولة الثانية، فهى «حسن ومرقص وكوهين» والتى كتبها الجزايرلى عن إحدى مسرحيات الريحانى، لذا فإن الحوار هو نفسه الذى سمعه الناس فى المسرحية، وعباس هنا هو محور الأحداث، فهو العامل الوحيد على مخزن الأدوية الذى يملكه ثلاثة أشخاص لكل منهم سماته المضحكة، حسن ومرقص وكوهين وهم يتعاقدون معه بمرتب ضئيل، والبطل اسمه «عباس حرك»، وهو المستخدم الوحيد فى هذا المخزن يتفنن أصحابه فى إصابته بالزهق، وهو لا يمكنه مغادرة المكان لأنه يحب بلقيس ابنة حسن، وهى فتاة صاحبة وجه طفلة، ولكنها صاحبة عقل امرأة تعيش بأسلوب مثالى فى بيئة تسودها الأنانية.

ولكل رجل من الثلاثة سماته، فحسن سريع الغضب، سريع الرضاء، سهل

الانقياد لشريكيه، اما مرقص فهو يحب المقالب، مادى، ماكر فى حيطة، يتظاهر بالطيبة، أو هو الشريك الثانى فى مخزن الأدوية، أراد لشركائه خيراً فوصل بهم إلى الإفلاس، والثالث مادى، مدبِّر، ملئ بالمكر ويجد عباس نفسه وسط هؤلاء الثلاثة الذين يقررون طرده، ثم يعرفون أنه قد ورث عشرين ألف جنيه، ولذا فإنهم يتعاقدون معه بمرتب مضاعف، من أجل الاحتفاظ به تحت أمرهم لمدة عشرين عاماً، ويسعى حسن إلى تزويجه من ابنته، لكن عباس لا يلبث أن يعرف أن المال هو السلاح الذى يجعلهم جميعاً تحت رحمته بمن فيهم حبيبته بلقيس التى كان يلجأ إليها أيام فقره، ويدبر الخطة للتخلص من الورطة التى أصابته.

تلقائية حسن فايق جعلته يتصرف بمنطق أنه ليس على العبيط أى حرج، فهو يكسر قنينات الأدوية، ويحاول ارتكاب الحماقات كى يطردوه، ولكنهم يسعون إلى التمسك به، والاستناد إلى أحد بنود العقد من أجل سلبه ما ورثه، لكن سذاجته تغلب حيطتهم، ويتخلص منهم.

بلا شك، فإن حسن فايق أحد نجوم الكوميديا القلائل الذين كانوا يزدادون تألقاً كلما تقدموا فى السن، له طريقته المليئة بالعصبية، وحركته الحيوية، ففى فيلم «ماليش غيرك» لبركات ١٩٥٨ يجد نفسه فى مواجهة شديدة مع أحمد المطرب السئ الحظ. فهو يسمعه وهو يذم خصاله دون أن يعرف أنه المدير، ويشتبك الاثنان بالكلمات، يبدو المدير عصبياً.. وتتولد بين الاثنين حوائط مسدودة لا يمكن لها أن تنفتح. لكن الرجل يحتاج فيما بعد إلى المطرب بعد أن تتوهم ابنته الكبرى أنه يحبها عن طريق رسالة تصلها بشكل خطأ فتتصور أنها من أحمد.

ويجد الأب نفسه فى مأزق، فهو لابد أن يفاتح الشاب أن يوهم ابنته أنه يحبها، حتى تتمكن بناته الأخريات من الزواج، ويبدو الاثنان الأب والشاب

بمثابة الديكة التى تتصايح، يرفض أحمد التعامل معه، ويخرج من مكتبه أكثر من مرة، ويتم استدعاؤه، وتبدو علاقة الرجلين دوما مليئة بالتنافر المضحك إلى أن ينقلب المزاج إلى أمور جادة فالمطرب يحب الفتاة بالفعل وهى فيما بعد تكتشف أنها كانت أداة خداع من طرف من تصورته يحبها.

وفى فيلم« فتى أحلامى » لحلمى رفلة ١٩٥٧، جسد حسن فايق أحد الأدوار التى لا تنسى، فهو أيضاً ذلك الذى يتكلم بعصبية مضحكة، وحين يزوره ابن أخيه لطلب سلفة، وأموال، فإنه يكون فى أشد حالات المرض، يلفظ الزغطة بأسلوب مثير للضحك، ويتناول حبة الدواء بما يوحى أنه سيلفظ الروح بعد ساعات. لكن ابن الأخ عندما يعود إليه بعد يومين يجده فى غرفة الألعاب الرياضية يرفع الأثقال وقد تجددت الحياة فى دمائه.

ولو تذكرت كيف كان أداء حسن فايق فى السنوات الأخيرة من الخمسينات ثم فى الستينات فسوف تتخيل أن تياراً كهربائياً قد مسه، فجعله يهتز ويتحرك بعصبية ظاهرة تعبر عن مكنون رجل طيب لا يمس الآخرين بأى أذى، حتى ولو أشهر مسدسا فى ظهر السيد عبدالمنعم فى فيلم «شارع الحب» لعز الدين ذو الفقار، حين تصور أنه مدرسٌ شابٌ قد جاء إلى بيته أثناء غيابه كى يدرس لحفيدته، وعندما يستدير عبدالمنعم صبرى له ويفاجأ الجد أنه رجل عجوز هو شاب وضع لحية مستعارة تنتابه حالة ضحك وسخرية منه ويناديه «جدى».

هذا الرجل الذى ظهر مرة أخرى فى نهاية الأحداث كى يشهر نفس المسدس فى وجه عبدالمنعم صبرى كى يدفعه إلى الزواج من حفيدته ثم يوجه المسدس، إلى الجمهور فى الصالة، مردداً : انتو قاعدين ليه.. يالا قوموا..

.. شهدت سنوات الستينات الأولى مجموعة من الأعمال البارزة لحسن

فايق كان فى أغلبها الرجل الأرستقراطى أو المدير المرموق، فهو فى «سكر هانم» والد شاب يفاجأ بامرأة بشعة السمات ترمى عليه شباكها، وهو يحاول التقاط لحظات ممتعة منها، إلا أن سكر تدبر موعداً له ويذهب كى يجد منافسه الآخر - عبدالفتاح القصرى - فى نفس الغرفة ليلاً.

وفى «جوز مراتى» لنيازى مصطفى يجد الأب نفسه فى مأزق بين ابنته الوحيدة المدللة التى طلقها زوجها دوماً، فيتعامل مع السباك بنفس التنافر الذى تعامل به الأب مع المطرب أحمد فى «ماليش غيرك»، ثم يقبل أن يكون هذا السباك هو المحلل لابنته، وهذا الأب مغلوب على أمره من كل الأطراف، يعبر عما يحس به بحركات عصبية، سواء ابنته أو زوجته، أو زوجى ابنته السابق، والجديد، وأيضاً من أخيه الذ ى يأتى للزيارة، وعليه أن يطمئن على سعادة الابنة.

وقد تباينت أدوار الفنان، فبعد أن كان بائع الطرشى فى «أم رتيبة» فإنه مدير فندق فخم فى «صاحب الجلالة» لفطين عبدالوهاب ١٩٦٣، عليه أن يتصرف بنفس العصبية المحببة تجاه الحمال - أو الساعى - فيعايره بأن السلم غير نظيف بالمرة، حتى إذا ارتدى هذا الساعى ثوب أمير لبعض الوقت، فإن الهم الأول له أن يسأل مدير الفندق عن الشخص الذى وراء لمعان السلم بهذه الدرجة من النظافة، ولأن المدير لا يحب الساعى فإنه ينطق بكلمات الإعجاب من بين شفتيه بكل صعوبة.

وفى «حكاية جواز» يقوم حسن فايق بدور الأب المغلوب على أمره من زوجة تسعى إلى منع زواج ابنتها من موظف. تم نقله ليلة الزفاف إلى سيناء. فلا يدجد أى حيلة تجاه هذه المرأة المفترسة. أما فى «المدير الفنى» لفطين عبدالوهاب فإنه يقوم بدور الناظر الذى يقف ضد المدرس الفقير لأنه اعترف أمام والد أحد

أولياء الأمور أن الأرض كروية، مما دفع بولى الأمر إلى سحب ابنه من المدرسة والملاحظ أن حسن فايق قد ظل وفياً للنصوص التى قدمها الريحانى، سواء تم ذلك بالمصادفة أم لا، مثلما حدث فى «صاحب الجلالة»، و «المدير الفنى». والجدير بالذكر أن الممثل رغم تخصصه فى الكوميديا دون غيرها، فإنه لم يشأ أن يحبس نفسه فى إطار مخرج معين، حيث عمل مع كافة المخرجين الذين عملوا فى الكوميديا، خاصة فى السنوات الأخيرة من حياته، ابتداء من حلمى رفلة وفطين عبدالوهاب، وعباس كامل، ونيازى مصطفى، وحسين فوزى، وآخرين.



عبد الفتاح القصري وحسن فايق واستفان روستي وشرفنطح في فيلم "حسن ومرقص وكوهين"

حسن فايق

١٩٣٢ : أولاد الذوات
١٩٣٥ : عنتر أفندى
١٩٣٦ : بسلامته عايز يتجوز
: أبوظريفة
١٩٣٧ : سلامة فى خير
١٩٣٨ : خدامتى
١٩٣٩ : ثمن السعادة
: بياع التفاح
١٩٤٠ : الباشمقاول
١٩٤١ : انتصار الشباب
١٩٤٢ : أحلام الشباب
١٩٤٣ : من فات قديمه
: جوهرة
١٩٤٤ : عريس الهنا
: كدب فى كدب
١٩٤٥ : الفلوس
: الآنسة بوسى
: أحلاهم
: شهر العسل
: مجد ودموع
١٩٤٦ : لعبة الست
: المغنى المجهول
: عروسة للإيجار
: النفخة الكدابة
: ملكة الجمال
: عودة القافلة
: أول نظرة
: ليلى بنت الأغنياء
: ما أقدرش
١٩٤٧ : إلهام
: أزهار وأشواك
: الفرسان الثلاثة
: حبيب العمر
: شادية الوادى كفر السعادة
: قلبى دليلى
: حمامة السلام
: جوز الاثنين
: أبوحلموس
: فاطمة
١٩٤٨ : الهوى والشباب

الفصل الثامن



إسـمـاعـيل يـس

هو بلا شك الممثل الكوميدى الظاهرة الفريدة من نوعها فى السينما العربية.

ليس بالطبع لأنه الممثل الوحيد الذى حملت أفلامه اسمه، فقد كان هناك ممثل آخر سبقه إلى ذلك بعشرين عاماً هو شالوم، بل لأن هذا الأخير قد حملت ثلاثة أفلام اسمه، بينما كانت الأفلام التى تحمل اسم إسماعيل يس أكثر من ستة عشر فيلماً.

وهو ظاهرة، لأنه تواجد فى أذهان كافة الأجيال حتى بعد رحيله، وصنعوا كتبا لتلوين أفلامه فى السنوات الأخيرة، ويعرفه الصغار من الجيل الجديد أكثر من ممثلين لا يزالوا يعيشون فيما بيننا.. هو بلا شك الممثل الأغزر إنتاجاً، وتواجدا فى أفلام السينما، وخاصة فى الكوميديا، هو ممثل كوميدى فى كل أعماله، وعندما ثقلت حركاته، وتكررت توقف، واختفى. ليس من السهل أن نفرد للحديث عن إسماعيل يس نفس المساحة التى نفردها للآخريين، لكننا

سنحاول ذلك بقدر الإمكان، حتى يتاح لهذا الكتاب أن يقدم كافة أنماط المضحكين والكوميديا فى عالمنا السينمائى، باعتبار أن بعض ما نذكره عن إسماعيل يس قد تناثر فى فصول أخرى عن زينات صدقى وعبدالسلام النابلسى، وفطين عبدالوهاب وآخرين.

اختلفت أقوال النقاد فى أداء إسماعيل يس، فالبعض هاجمه، واتهمه أنه مهرج، والبعض الآخر وصفه بصفات تبقيه فى دائرة الخلود، وقد كشف الممثل عن موهبته المتواضعة فى المواقف التمثيلية التى كانت تتطلب منه أن يكون تراجيدياً، أو مأساوياً، فبدا محدود الموهبة، خاصة فى الأفلام التى كان يجسدها فى الخمسينات، ولعل أدواره فى «إسماعيل يس للبيع»، و«إنسان غلبان» أبرز دليل على ذلك.

لكن، ألا يتطلب من الممثل الكوميدى أن يكون مهرجاً، أن يبالغ فى حركاته، وأدائه، وأن يتباسط مع الأشياء؟ ألم تكن المطاردات التى نراها فى أفلام شابلن ولوريل وهاردى ويستركتيون نوعاً من التهريج، من أجل إحداث تأثيرها؟ قد يكون تنفيذ الكثير من المواقف سيئاً فى أفلام الكوميديا المصرية، لكن لا شك أن هذا يرجع إلى المخرج، والنص المكتوب أكثر مما يرجع إلى الممثل نفسه، فلا شك أن فطين عبدالوهاب قد أعطى بعدا إنسانياً للشخصيات التى جسدها إسماعيل يس على الشاشة، أكثر من غيره ممن نظروا إلى الممثل باعتباره «المهرج»، و«المضحكاتى» الذى لابد من تواجده من أجل إضفاء البهجة على أجواء الفيلم.

وقد مر إسماعيل يس من خلال الأفلام الكثيرة - تربو على الثلاثمائة - التى عمل فيها، وأيضاً تاريخه الطويل على كافة الأدوار الكوميدية، فكان ممثلاً صغيراً ثم كبرت مساحة أدواره، وغنى المونولوج، ورقص، وكان أشهر من يرتدى

زى النساء، وهو صاحب الشلاضيم، غير الوسيم، وقام بالأدوار المساعدة والمشاركة، ثم انفرد بالبطولة المطلقة.

ولايوجد فى الدنيا ممثل واحد له مثل هذا العدد من الأفلام الكوميدية ولو نظرت إلى قائمة أشهر نجوم الكوميديا فى العالم، فلن يزيد عدد أفلام أى منهم الضاحكة عن الثلاثين، إذن فلابد لإسماعيل يس أن يكرر نفسه، وأن يبدو كأنه نسخة كربونية فى أدائه، ولابد أن تفلت منه أشياء كثيرة بالنسبة لمن تابعوا أفلامه.

وإذا كان سامى السلامونى قد كتب فى نهاية مقال له عن «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» أنه رغم سذاجة المواقف، فإننا لازلنا نضحك. فإننى أعتقد أن هذا، هو هدف الفيلم الكوميدى فى أدمغة صانعيه، وهل كان لمخرجين من إطار عباس كامل، وعيسى كرامة، وحلمى رفلة ويوسف معلوف وحسن الصيفى هدف فلسفى لارتقاء المجتمع عن طريق الكوميديا، أنا شخصيا لا أعرف أن نفس الهدف قد أعلنه صناع الكوميديا الأشهر فى العالم، وفى مصر. فالناس تدخل الأفلام من أجل أن تضحك، بصرف النظر عن جدية ما يضحكها، أو هدفه، لذا فإن أغلب هذه الأفلام تنأى عن الجوائز السينمائية الكبيرة فى العالم، وفى وطننا العربى.

ونحن هنا لسنا بصدد الدفاع عن إسماعيل يس، أو إعادة تقديمه، ولكننا نقدمه كمضحك سيظل يبعث البسمة فى الأجيال القادمة، وسيكون نجم الزمن الإليكترونى، لكن السؤال هو كيف نتوقف عند إسماعيل يس كممثل كوميدى، فمن الصعب أن نحصر أفلامه، أو أن نتوقف بالتحليل عندها جميعاً، أو أن نتوقف عند واحد من هذه الأفلام أو أكثرها دون غيرها. ولكننا أخذنا منظوراً غريباً، هو أن نتوقف عند واحد من أبرز المخرجين الذين عمل معهم، ولن يكون

فطين عبدالوهاب، حيث أفردنا له حديثاً منفصلا فى مكان آخر.

لكننا نرى التوقف عند واحد من اثنين، هما عباس كامل، وحلمى رفلة، فلا شك أن هذا الاخير هو الذى أسند البطولات الأولى للممثل، وقد كان فيما قبل الممثل المساعد او المهرج المضحك، ويبدو ذلك واضحاً فى جملة رددها الضابط حمدى «أنور وجدى» فى فيلم «قلبى دليلى» عام ١٩٤٧، حيث طلب إحضار شكوكو وإسماعيل يس من أجل تقديم فقرة مضحكة لتسلية الناس.

أى أن إسماعيل يس ظل لسنوات طويلة، وفى عدد كبير من الأفلام مجرد فقرة مضحكة فى السينما، راجع مثلا دوره مع بركات فى «القلب له واحد» فهو أحد الخدم الذين يسرون عن الفتاة المسكينة التى تحب الثرى، وراجع دوره أيضا مع بركات فى «حبيب العمر» فهو واحد من الفرقة التى تحوط المطرب فى طموحه وصعوده.

وإذا كان بركات نفسه قد قام بتوسيع حجم أدوار إسماعيل يس فى أفلامه التالية أسوة بكل زملائه، فإنه لم يمنحه مرة واحدة دور البطولة، بل أنه عندما صار الممثل نجما ساطعاً، فإن بركات لم يقترب قط منه، أى أنه أحد الذين نظروا إلى الممثل باعتبار أنه وجبة ضاحكة، أو بالأحرى طبق مطلوب وجوده فى مائدة الطعام، ولكنه ليس الطبق الوحيد أو الرئيسى.

وقد بدا هذا واضحاً فى علاقة الممثل بمخرجين لهم قيمتهم الفنية فى تاريخ السينما المصرية مثل عز الدين ذو الفقار «خلود ١٩٤٨» وحسن الإمام «الستات عفاريت ١٩٤٨»، وأحمد بدرخان «أحبك انت» ١٩٤٩، ونيازى مصطفى «سلطانة الصحراء» ١٩٤٧، وغيرهم.

ولا شك أن عباس كامل قد سبق التعاون مع إسماعيل يس، ولكنه وضعه

فى اطار ضيق فى أفلام مثل «عروسة البحر» ١٩٤٧، و«صاحب بالين» ١٩٤٦، لكن مساحة الدور الذى أعطاه رفلة للممثل فى عام ١٩٤٨ فى فيلم «حب وجنون» كانت الدور الثانى الرئيسى مع المطرب محمد فوزى فى بداياته. ثم عمل رفلة مجدداً مع نفس الثنائى «فوزى - إسماعيل» فى العام نفسه فى «الروح والجسد»، وفى العام التالى فى «المجنونة»، و «فاطمة، وماريكا وراشيل»، و «آه من الرجالة»، و «الآنسة ماما». أى أن رفلة قد منح إسماعيل يس دور البطولة الثانية مع مطرب من طراز محمد فوزى، قبل أن يعطيه البطولة المطلقة لأول مرة فى «ليلة العيد» فى نفس السنة، وقبل أن يمنحه البطولة المطلقة لأول مرة فى حياته عام ١٩٥٠ فى فيلم «البطل».

ولسنا نود أن نقول أن عنوان الفيلم كان مقصوداً من قبل المخرج، بأن إسماعيل يس سيصير بطلاً مطلقاً لأفلام السنين التالية، فنحن لا نحب هذا النوع من الإسقاطات. ولكن بالشك فقد جاء اسم الفيلم كمؤشر لما سوف يكون عليه الأمر سينمائياً بالنسبة للممثل، أكثر مما رأينا شخصية عامل فى محل بيع أحذية، فهو لم يكن أبداً بطلاً فى الفيلم، بل هو مجرد عامل عبيط دميم، لا يتمتع بأى جاذبية، ولعل الصفات التى رددتها له ابنة صاحب المحل فى الهاتف كانت تليق به كشخصية فى الفيلم.

فهو الذى يخطئ فى اختيار الحذاء المناسب للراقصة التى تأتى لشراء الحذاء من المحل، وتتنازل صاحب المحل. كما أنه يرتكب من الأخطاء ما يوقع الجميع فى مشاكل، خاصة أن رئيس العمل يتردد على الراقصة فى الملهى، فيسبب له المتاعب من زوجته عن غير قصد. وهذا الشاب غير الوسيم، هو البديل الذى تختاره ابنة صاحب المحل «شادية» بعد أن صدمت فى حبيبها الذى تحبه، وتخبره كذباً أنها تحبه، فيغمى عليه من الفرحة العارمة، وعندما يأتيه الطبيب يقوم

بتشخيص حالته بأنه سوف يموت بعد أسابيع.

ويتحول الموت هنا إلى مصدر بهجة لدى الكثيرين، حيث أن صاحب المحل يوافق أن يكتب كل الثروة باسمه، تهرباً من الضرائب، على أن يستعيدها بعد وفاته كميراث لابنته التى يقبل زواجه منها على مضض، وهذا الشاب لا يحزن وهو ينتظر الموت، حتى إذا عبر عن ذلك فإن الأمر لا يتعدى حدود المزاح الجميل، ويمتلئ الفيلم بكم هائل من المواقف المضحكة سواء قبل اكتشاف مرض إسماعيل يس، أو بعد اكتشاف خطأ التشخيص، سواء فى اختيار العامل للأحذية، أو أسلوبه فى مغازلة الفتاة التى يحبها، أو فى الطريقة التى سيموت بها.

وقد أظهر حلمى رفلة الممثل المضحك فى أحسن صوره، فجعله يغنى، ويرقص ويهرج على أحسن ما يكون، وفى نفس الوقت الذى كان المخرجون الآخرون يسندون للممثل الأدوار الثانية، فإن رفلة سرعان ما قدم للممثل فى فيلمه الثانى كبطولة مطلقة فى العام التالى عام ١٩٥٠ وهو فيلم «المليونير»، وكان كل من أنور وجدى والإبيارى قد كتبا سيناريو وحوار الفيلم السابق، فكررا الاستعانة بهما فى الفيلم الجديد. والذى جعل من بطله «شخصاً مضاعفاً» أى أننا رأيناه فى شخصيتين متناقضتين، الأولى عاصم وهو زوج جاد، خارج على القانون، وصارم للغاية، وهو شخص لا منفذ إلى أعماقه إنسانياً، فهو ثرى، يعيش فى قصر فخم مع زوجته الشابة، وشقيقته، ولا يحتمل أن يغازل شاب زوجته، فيأمر رجاله بقتله، ودفن الجثة سراً، ويذهب لقضاء سهرة بأحد الكباريهات، فيلتقى بالمونولوجست جميز الشديد الشبه به، وجميز هذا يملك من السمات ما يختلف تماماً عما لدى عاصم.. فهو مهرج، ولطيف، ويخاف من نسمة الهواء.

ولذا فإن التناقض يأتى إذا صار جميز فى نفس مكان عاصم، يعيش فى نفس البيت، وعليه أن يمارس هويته، وهذا النوع من التناقض، والحكايات محبب لدى صناع الكوميديا فى السينما المصرية مثلما رأيناه فى «سلامة فى خير»، و «صاحب الجلالة»، و «النصاب»، ولذلك فإننا لا نضحك أبداً على ما يمثله عاصم، لأنه شخص غير جذاب، كريه لكننا نضحك لما سوف يواجه جميز، سواء من الزوجة التى اعتادت على الجفاء والقسوة، أو من الأخت، وبالطبع من أتباعه الذين يمارسون الأعمال المنافية للقانون.

وفى البيت يجد جميز نفسه أمام حيرة، فبينما تطلبه زوجة عاصم التى لا تعرف الحقيقة، فإنه يحب أخت عاصم، ويخفى عنها مشاعره حتى لا ينكشف أمره.

وقد ملأ حلمى رفلة فيلمه بأكثر من اسكتش أنشده إسماعيل يس إما وحده أو مع آخرين خاصة سعاد مكاوى ومنها «أنا ح أروح، ما تروحش» الذى لايزال نابضاً بالحياة حتى الآن، ومثل اسكتش الزفة، والمجانين، حيث ضم الفيلم ثمانية اسكتشات، مما يعكس سيادة شخصية جميز صانع الضحك، واختفاء عاصم الذى لا يتخلى أبداً عن عجرفته، حتى عندما يعرف أن الرجل الذى قتله رجاله لم يمت، وأنه فى الحقيقة شقيق زوجته فيعود ثانية إلى كشف هويته الحقيقية. فى نفس الوقت الذى يتزوج فيه جميز من أخت عاصم بعد أن اتضحت حقيقة الأمور.

فى هذه السنوات، لم يتوقف إسماعيل يس عن الانتقال بين الأستوديوهات لعمل أفلام أخرى مع آخرين، ومنها أفلام لاقت نجاحاً كبيراً مثل «فى الهوا سوا» ليوسف معلوف عام ١٩٥١، وفى نفس السنة عرض فيلم «بلد المحبوب» لحلمى رفلة، ورغم أن البطولة الأولى كانت لسعد عبدالوهاب، فإن مساهمة الغناء والتواجد فى حدوتة الفيلم كانت لإسماعيل يس الذى غنى مجموعة

أغنيات واسكتشات أكثر مما فعل سعد عبدالوهاب نفسه، وهو فى الأساس مطرب. وفى هذا الفيلم تبدو ملامح الممثل الساذج، الذى يعتمد على التعليق، والحركة وهو دائماً ابن المدينة حتى وإن جاء رفيقه من الريف، فهو لا ينطق قط باللهجة الريفية، وقد أدى إسماعيل يس عدة أغنيات مع سعد عبدالوهاب وسعاد مكاوى منها «هن هن»، و «البوسطجى».

وحلمى رفلة الذى صنع هذه الأفلام لإسماعيل يس، ومنحه البطولة كثيراً، والبطولة الثانية أحيانا هو من المدرسة التى تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة - كما كتب السلامونى- بل ويمكن اعتباره أحد شطار السينما الأوائل الأذكياء.. منذ أن تحول من ماكيير فى السينما إلى مخرج كان من أوائل من اكتشفوا أو دعموا عددا من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوماً متألقة بعد ذلك مثل شادية وماجدة وإسماعيل يس ومحمد فوزى فى سنواتهم الصعبة الأولى. وفى النصف الثانى من الأربعينات، والأول من الخمسينات اهتم رفلة بالأفلام الكوميدية، وكما سبقت الإشارة، وقد مزج بين الكوميديا والغناء، وكان مطربه المفضل محمد فوزى، وصديقه إسماعيل يس الذى يوقعه فى المشاكل والمتاعب، من أجل أن يخرج هو منها، فقد عمل الثلاثة معاً فى بداية الخمسينات، مثلما حدث فى «الحب فى خطر» عام ١٩٥١، و «نهاية قصة» عام ١٩٥١، كما عاد إسماعيل يس إلى فريد الأطرش من جديد فى نفس السنة مع فيلمه الغنائى «تعالى سلم».

وقد تأرجح ظهور إسماعيل يس فى الأفلام خلال هذه السنوات، بين البطولة الرئيسية، ومشاركة المطربين فى أفلامهم، ومن الواضح أن هذه المسألة لم تكن تشغل إسماعيل يس كثيراً، وأن كل ما كان يشغل باله هو الوقوف أمام الكاميرا، حيث عرف أنه من أشهر لصوص الكاميرا، من خلال الحركات التى

يؤديها، حتى وإن لم يكن فى بؤرة الحدث. لكن لابد أن يتصرف بطريقة ما تجعل المتفرج ينتبه إلى وجوده مهما كانت موهبة الممثل، أو الممثلة، الموجودة فى نفس المشهد معه، ويبدو ذلك واضحاً فى الاستعراض الرئيسى، فى فيلم «دهب» لأنور وجدى.

وإذا عدنا لعلاقة رفلة - يس السينمائية، فإنه فى عام ١٩٥١، عاد المخرج للاستعانة بالممثل ليقوم بدور البطولة المطلقة أمام كل من شادية وتحية كاريوكا - بطلتى فيلم«البطل»- من جديد فى «حماتى قنبلة ذرية»، وهو هنا الزوج المغلوب على أمره، الذى لا يجيد التصرف، لكنها تأتى مع «العمى طاقات» كما يقال فى الأمثال. فمهما كانت المكائد التى تدبر من حوله، من حماته، أو المعلم الذى يود أن يطلق زوجة إسماعيل كى يتزوجها هو، فإن الأمور تنتهى لصالح الشخصية التى يجسدها ممثلنا دون أن يكون فى حاجة إلى مكائد أو شرور. وقد يتناسب هذا كثيرا مع شخص بنفس السمات.

ثم تعاون الاثنان فيما بعد فى أفلام عديدة نذكر منها «فايق ورايق» عام ١٩٥١، «المنتصر»، و«قدم الخير» عام ١٩٥٢، و «حظك هذا الأسبوع» عام ١٩٥٣، و «فاعل خير» عام ١٩٥٣، ثم عاد رفلة ليعزف من جديد على موضوع الحموات فى نفس العام من خلال «الحموات الفاتنات»، و«شرف البنت»، و«خليك مع الله» عام ١٩٥٤، ثم «إنسان غلبان» فى نفس السنة، وهو فيلم بائس حاول فيه أبوالسعود الإبيارى أن يقتبس قصة فيلم «أضواء المدينة» لشابلن، لكن إسماعيل يس فشل فى أن يكون شابلن، فهذا الأخير يمكنه أن يضحكك ويبكيك، لكن إسماعيل يس يستطيع أن يضحكك وهو يحاول إبكاءك.

وفى النصف الثانى من الخمسينات بدأ الثنائى ينفصل، وراح الممثل يكثف

عمله مع فطين عبد الوهاب الذى قدمه سينمائيا فى أحسن صورة. ولم تكن الأفلام القليلة التى أخرجها رفلة للممثل بذات أهمية حتى فى طريقة الكوميديا مثل فيلم « المفتش العام» عام ١٩٥٦ المأخوذ عن جوجول، و «إسماعيل يس فى دمشق» عام ١٩٥٨.

ورغم التهافت الشديد من السينمائيين على إسماعيل يس فى تلك السنوات، فإن الممثل لم يعمل مع مخرجين آخرين بنفس الكيفية، صحيح أن يوسف معلوف، وعباس كامل ، وحسن الصيفى قد عملوا كثيراً مع إسماعيل يس، لكن من الواضح أن فطين ، ورفلة هما الأكثر فهما لطبيعة الممثل، وأيضاً لطبيعة الكوميديا ، وقد عكف الاثنان على التعاون فى المقام الأول مع أبوالسعود الإبيارى الذى كان مفتاح الضحك اللفظى الذى يصدر عن إسماعيل يس.

والغريب أن إسماعيل يس كان مع بعض المخرجين أكثرا إضحاكاً، حتى لو قام بأداء الأدوار المساعدة، وكأنه يجد نفسه فى أجواء بعينها ، وبدت هذه الظاهرة واضحة فى علاقة أنور وجدى كمخرج بإسماعيل يس، حيث بدا الممثل فى أحسن حالاته وهو يعمل إلى جواره كممثل فى العديد من أفلامه. وهو ثنائى لامع فى عالم الكوميديا. ولذا سنعاود التوقف عند هذه العلاقة بشكل خاص. فأنور وجدى الذى استعان بإسماعيل يس سنة ١٩٤٧ فى تقديم اسكتش مضحك مع شكوكو فى «قلبى دليلى» كان عليه أن يقوم بتقديمه غالبا فى أفلامه التالية. فهو أحد نجوم الاستعراض الشهير فى فيلم« عنبر» المعروف باسم «الحبيب المجهول» أمام ليلى مراد عام ١٩٤٨، أى أن أنور وجدى قد نظر إلى الممثل باعتباره مطرب المونولوجات الخفيف الظل.

وإذا كان حلمى رفة هو الذى أخرج فيلمى «البطل» و«المليونير» فإن أنور وجدى هو منتج هذين الفيلمين، وهو الذى أعطى للممثل دور بطولة مساوية

لظهوره فى فيلم « قطر الندى » عام ١٩٥١ ، وفيه رأى أن إسماعيل يس هو شابلن، وجعله يؤدى دور شابلن فعلا ، حيث ارتدى القبعة، وأمسك بالعصا ، ومنحه الشارب، وأدى إسماعيل دور الممثل الشاهد أن وجدى فى الفيلم ليس قاتلاً، وإنما هو مجرد ممثل ينتظر فرصة كى يحقق شهرة، حين يدعى هذا الأخير أنه قاتل سفاح، وإسماعيل فى هذا الفيلم يضع زمارة فى فمه تجعله ينطق بشكل سليم، حتى إذا وقعت منه هذه الزمارة، لا يستطيع أن ينطق بكلمة واحدة مفهومة، وهو الشاهد الأوحد على ذلك، وفى المحكمة وبينما هو فى قمة الشهادة، تسقط منه الزمارة، فيتلعثم، ويرتبك. ولا يمكنه نطق أى كلمة، ويصبح أشبه بالأخرس يؤدى حركات مضحكة.

وتبعا لنجاح المشهد، فأنور وجدى راح يكرره مرة أخرى فى نهاية فيلم « دهب » حين ذهب إسماعيل يس ليشهد لمصلحة صديقه وحيد الفونسو الذى تولى تربية الفتاة، فراح بطريقته العبيطة يقول كلاما من طراز «الراجل دا جوز الست دى، والبنت دى مش بنت الراجل ده، مش جوز البنت دى»، وهذا الشخص الذى لا يمكنه أن يصنع جملة واحدة (ما بيجمعش) قد سبق وجوده كافة نجوم الكوميديا الذين لمعوا فى هذا الدور فيما يبدو وعلى رأسهم عبدالمنعم إبراهيم ويونس شلبى.

وإذا كان إسماعيل يس قد صار الفنان الذى يبحث عن فرصة عمل فى الشوارع وارتدى زى شابلن من أجل النقود فى «قطر الندى»، فإنه فى « ياسمين » من خلال استعراض البلياتشو قد أدى أكثر من شخصية منها البلياتشو، وكانت المرة الأولى التى يرتدى فيها إسماعيل يس زى النساء، الذى تكرر عشرات المرات فيما بعد على أيدى ممثلين آخرين. ولبس زى مهراجا ، وراح الثلاثة «فيروز - وجدى - يس» يغنون. وبدا فى أحسن حالاته كمغنٍ، وممثل،

وتعالوا نتابع جز ء من هذا الاستعراض:

إسماعيل : عمرى ١٢ سنة. بالضبط مفيش فى كلامى أى مغالطة.

فيروز : منهم خمسة صياعة وخمسة مجاعة وواحدة ونص أونطة.

إسماعيل : أما النص الباقى قضيته فى رحلة ما بين أمريكا وطنطا. على رجلى ثم إيديا وبعد شوية بقيت بلياتشو.

فيروز : كبدى عليه والنبى مسكين.

إسماعيل : بس الناس دول مش عارفين.

فيروز : بتفرفشهم وتضحكهم.

إسماعيل : وأنا فى الواقع قلبى حزين.

وهنا يتدخل انور وجدى ليكرر بطريقة تدعو للبكاء ذلك المقطع الأخير «وأنا فى الواقع قلبى حزين» ومثل هذا المشهد يمكن أن يضم الممثل إلى مصاف النجوم الكبار المضحكين فى العالم، لكن كما سبقت الإشارة فان إسماعيل يس كان فى حاجة إلى مخرجين بأعينهم حتى ولو عمل كثيراً، أو استهلك نفسه، لأنه كان يمتلك الكثير فى تلك السنوات.

وقد استعان أنور وجدى بزميله إسماعيل فى عام ١٩٥٣ كى يقوم بدور صديقه فى «بنت الأكابر» حيث عليهما دخول بيت الحبيبة الثرية، وهما موظفان بسيطان فى الشركة، وقد ضحى إسماعيل هنا من أجل صديقه، فراح ينزل من المدخنة، وتحمل الهباب من أجل معرفة ما يحدث فى المنزل، ونام مكان الحبيبة حتى تذهب لمقابلته، وهو يندفع فى الحديث دون أن يدرك عواقب الحديث أو معرفة من يتحدث إليه.

وكما أشرنا فى بداية الحديث عن إسماعيل يس، فإن الأمر يحتاج إلى كتاب ضخم، مثل الذى أعده الزميل محمد عبدالفتاح وأكد فيه أن الممثل كان يستخدم إمكاناته الجسدية فى التعبير، كما يقدم النكتة اللفظية والحديثة، وقد اعتمدت أفلام الممثل على كوميديا الفارس التى تعتمد على الهزل كثيراً. «وكانت الأفلام التى تقوم على كوميديا لأخطاء المواقف المغلوطة وأخطاء الشخصيات وعلى الحوار السريع الذى يثير الضحك والنكتة والإفيه هى التى جعلت المتفرج يجد فيها متنفسا من أزماته ومشاكله أو يجلس مسترخياً وهو يجد هناك من هو أسوأ حظاً منه، ويغرق فى شبر ميه ولايعرف كيف يحسن التصرف. وهو ما يعطى المتفرج راحة نفسية، ونوعا من التنفيس عما بداخله، ولكنه فى الأغلب الأعم يتعاطف معه لضعفه الإنسانى».





الفصل التاسع



محمود شكوكو

محمود شكوكو حالة مبهجة خاصة فى كل المجالات التى عمل بها، من السينما إلى المسرح، والإذاعة حتى الحفلات والأفراح الشعبية التى لم يتوقف عن الظهور فيها طوال حياته، ومهما كانت شهرته التى حققها.

وقد اتسم الفنان بذكاء خاص، فتغلغل داخل الطبقات الشعبية التى جاء منها، ومثل الشخصيات التى تنتسب اليها، فكان صورة حية لابن البلد، الشهم، الماكر، الشجاع، طيب القلب، خفيف الظل، الساخر، المتندر بالعيوب الاجتماعية. وهو أشبه بالوجبة الخفيفة التى تهضمها بسهولة، إذا وقف أمام كاميرا وسط مجموع من الممثلين، فإن عينيك لا تملكان سوى التعلق به، تبعاً لما يقوم به من حركات وما يتسم به شكله من بساطة، فضلاً عن أدائه، وسلاسته. ولذا كان حالة خاصة فى كل السينما التى عمل بها.

وليس فى الأفلام التى قام بالعمل فيها شكوكو سوى بطولة واحدة، بالغة

النجاح، والجاذبية مما دفع بالتساؤل إلى : لماذا لم تتكرر الظاهرة مرة أخرى؟ حيث أن شكوكو ظاهرة فريدة، بدا كأنه لم يقلد أحداً، لا فى شكله، ولا فى أدائه، كما أنه متنوع، حيث لم يحصر نفسه فى دور بعينه، فهو مؤدٍ بارع للمونولوج، وهو أحياناً ينطق بلسان الأراجوز، ثم هو «الكونت دى مونت شكوكو»، أو مقلد الفنانين، أو مغن على طريقة الأغنيات المشهورة، لذا فإنه الوحيد فى الوطن العربى الذى قام جمهوره بعمل تماثيل له حباً فيه وتقديراً لفنه.

فعندما أحس أن المونولوج قد انتهى، أسرع بتطوير أدائه إلى فن آخر، ففى الأربعينات على سبيل المثال كون فرقة استعراضية قدم من خلالها أكثر من ٤٠٠ مونولوج منها «عشرة طاولة»، «ادينى بقرش لب»، و«ورد عليه»، كما قدم المونولوج الفرانكو آراب، ولحن له أشهر الملحنين منهم محمد عبدالوهاب وآخرين.

ويقول عبدالفتاح الفيشاوى فى مجلة «الكواكب» فى عام ١٩٦٨ : «إن شكوكو احترم شخصية ابن البلد وفضلها على غيرها، وقدمها فى صدق وأمانة.. ابن البلد.. الحدق.. خفيف الظل.. الرجل الذى يسخر من آلامه بنكتة المصرى الحقيقى».

وطالما أننا نتحدث عن شكوكو، اسمه الحقيقى هو محمود ابراهيم إسماعيل موسى، مولود فى ١٩١٢/٥/١، من ناحية عطائه السينمائى، فإنه واحد من جيل كامل صنعوا لأنفسهم شعبية كبيرة، رغم ندرة أدوار البطولة التى قام بها. فالأفلام التى قام بالعمل فيها فى الأربعينات، وأغلبها ضائع لم تترك له اسماً إلا فى أعمال قليلة للغاية، فإذا كان شكوكو قد ظهر لأول مرة عام ١٩٤٢ فى فيلم «بحبح فى بغداد» لحسين فوزى، فإنه بعد ذلك التاريخ بخمسة أعوام رأينا الضابط وحيد يطلب أن يقدم كل من إسماعيل يس وشكوكو اسكتشاً فى الحفل التنكرى الذى ذهبت إليه العصابة فى فيلم «قلبى دليلى»، وأدى الاثنان

اسكتش «هز يا ميمون»، وذلك باسميهما، أى أن الذى قدم الاستعراض هو الفنان المشهور محمود شكوكو، وليس الشخصية.

ولايعنى ذلك أن شكوكو كان نكرة، بل راح يتقدم بسرعة فى أدواره السينمائية، لدرجة أن دوره فى «طلاق سعاد هانم» عام ١٩٤٩ كان حجمه هو صديق البطل، وقد ترك شكوكو أثرا من خلال خفة ظله الواضحة، فهو يسكن مع صديقه فى الحى الشعبى، ويسانده عندما تطلب أسرة كبيرة أن يكون محللا لابنتها.. ثم إذا به يؤازر صديقه، وبعد أن لامه كثيراً.. وفى نهاية الفيلم، يؤدى اسكتش «يا حسن» الذى لحنه محمود الشريف، فأثناء معركة حامية بين الزوج الأول حسن، وبين الزوج الجديد، وبينما المواجهة دامية، يرتدى شكوكو بدلته ويضع طربوشاً يجلب السرية فوق رأسه، ويردد :

ما تعدل سداغك كويس يا حسن   وحضر دماغك للمقلب يا حسن

خد هفة يا حسن   فى الشفة يا حسن

واتوفى يا حسن   يا قفة يا حسن

ها هأو.. أو آنست يا حسن

ثم يردد أيضاً :

ماكانش دا يومك يا خويا ياحسن

خسارة هدومك فى الدم يا حسن

الفاتحة يا حسن. يا أبويطحة يا حسن

السحة يا حسن النحة يا حسن

هأهأ هاؤأو آنست يا حسن

وإذا كانت الكلمات التى ألفها أبوالسعود الإبيارى بالغة الجاذبية وخفة الظل، فإن أداء شكوكو، ومرونة جسمه وهو يتطوح ساخراً لا تنسى أبداً من الذاكرة.

وقد رفع مثل هذا الدور مكانة شكوكو السينمائية، ففى نفس العام بدا أيضاً فى أعلى درجات الكوميديا فى فيلم «ليلة العيد» لحلمى رفلة، وكان البطل الثالث مع إسماعيل يس وشادية، الإخوة الثلاثة الذين ينتمون إلى طبقة شعبية، ويبحثون عن فرصة فى عالم الفن كما يبحثون عن شئ يقتاتون به. وهو فيلم يعتمد على الكوميديا الموسيقية الاستعراضية التى يؤديها الثلاثة: ياسمينة، شوشو، سوسو، وهم أشقاء يعملون فى أحد الملاهى، يتشردون ويتعرضون للحرمان، يذهبون لمقابلة مدير المسرح، ويدخلون عن طريق الخطأ شقة أخرى، يعرفون أن هناك مؤامرة من فتاة لعوب على عادل ابن أحد البشوات تقرر ياسمينة إنقاذ عادل من ورطته، وخاصة بعد أن تعجب به.

أما شوشو، فتبدو خفة ظله الجماعية من خلال اشتراكه فى أداء أكثر من استعراض مثل «احنا الثلاثة سكر نباته.. حاجة شربتاتة» أما الموقف الذى يختفى فيه شوشو وراء ستار، من أجل أن يتلقى غزل المدير المصرى للمسرح، فإنه يبدو فى أعلى خفة الظل، حيث يمد له ساقيه من وراء الستار، فيتغزل بها المدير (عبدالفتاح القصرى)، ويطلب «بوسة» من صاحبة السعادة، ويضربه شوشو، فيعلن العاشق أنه يريد المزيد من الضرب، وهنا تدخل الزوجة الحقيقية، وينقلب الحال تماماً».

وفى نفس الفترة قدم شكوكو دوراً بارزاً فى فيلم «شباك حبيبى» لأنور

وجدى ١٩٥١. وبذلك فإن وجدى، وحلمى رفلة وحسين فوزى هم أكثر من قدم شكوكو ليكون فى أحسن حالاته فى السينما، فهو فى هذا الفيلم يؤدى دور ابن البلد الذى عليه الوقوف إلى جوار الآنسة صفية، التى ترتكب شبيهة لها خطيئة تنجب منها ابنة، مما يسبب المتاعب لها، فيقف شكوكو إلى جوارها، ويدافع عنها فى الوقت الذى تخلى عنها الكثيرون ممن حولها. بمن فيهم خطيب صفية نفسه.

وقد جسد شكوكو العديد من الأدوار، فلم يحبس نفسه فى إطار بعينه، فإذا قامت شهرته على أساس أنه ابن البلد، فإنه فى فيلم «غرام راقصة» لحلمى رفلة عام ١٩٥٠، رأيناه فى «دور شخصية تاريخية».

ومن المهم أن نتوقف عند دوره كابن البلد، فى نفس الأجواء الشعبية فى فيلم «الأسطى حسن» لصلاح أبوسيف ١٩٥٢، فهو هنا شلاطة أحد العمال البسطاء الذين يسكنون حى بولاق، وهو صديق لحسن الذى تدور حوله قصة الفيلم، يظهران فى موقف ساخر، وهما يعدان النقود فى بداية الأحداث، وورا ءهما لافتة مكتوب عليها «القناعة كنز لايفنى»، ويبدو أن شلاطة قانع بأجرته. بينما حسن متبرم يود أن يحقق طموحاً فى المجتمع.

وشلاطة يقف إلى جوار أسرة حسن بعد أن يهجرها هذا الأخير إلى امرأة تسكن فى حى الأثريا ء فى الزمالك. وهو مصدر البهجة فى الفيلم، وسط أحداث دامية فهو يغنى للزملاء فى المقهى. ومثلما وقفت الشخصية التى جسدها شكوكو بجدعنة فى «شباك حبيبى» فإن الأمر يتكرر ثانية هنا، حيث يقف إلى جوار عزيزة الزوجة التى هجرها زوجها، فيخبرها بالعنوان الذى يعيش فيه حسن مع عشيقته الثرية.

وليس شلاطة هنا شخصية مضحكة، فهو قد يغنى، لكنه إنسان مسئول،

يقرر مواجهة صديقه بنفسه، فيذهب إليه كى يخبره أن ابنه قد أصيب فى حادث سيارة، وهو الذى لم يكف عن عيادة الأسرة مع صديقه الآخر أبو شنب. فيطلب من حسن أن يهتم بأسرته، يسأله حسن عما يريد منه أن يفعله فيقول شلاطة: «اللى بيعمله كل راجل لأهل بيته».

ويقول سعد الدين توفيق فى كتابه «فنان الشعب صلاح أبو سيف»، هنا يحتد عليه حسن ويصفعه على وجهه، ونفاجأ من تصرف شلاطة ابن البلد إزاء هذه الصفعة أنه يتألم وينكس رأسه بطريقة مسرحية.. ويضع يده على خده فى مكان الصفعة ويخرج شلاطة.

إذن فلم يكن شكوكو الممثل المضحك فى كل أفلامه، ولكنه استطاع أن يكسب أدواره تنوعاً ملحوظاً، ففى نفس السنة قدم دوراً مختلفاً فى فيلم «مليون جنيه» لحسين فوزى ١٩٥٣، نراه أحد الورثة الأربعة الذين ستنزل عليهم الثروة من السماء كى تغير من مصائرهم فالفتاة التى ستحظى بالوصية تعيش على هامش المجتمع، وتلتقى بأحد المتشردين، يتصرف كأنه الإنسان الأغنى فى الدنيا، يقتسم مع الفتاة لحظات الشقاء والسعادة ويتآخيا فى السراء والضراء.

وقد غنى شكوكو هنا وقدم العديد من الاستعراضات إلى جوار نعيمة عاكف، إلى جانب تعليقاته السريعة المسببة للضحك. ورغم قدرة الممثل على التنوع، فان السينما قد حبسته فى أدوار ابن البلد فى كلّ أفلامها، وذلك فى أفلام من طراز «آمال»، و«شم النسيم»، و «ابن الحارة»، و«بائعة الخبز». و «ظلمونى الحبايب»، «دلونى ياناس» وقد اختفى شكوكو فجأة على الشاشة لمدة أربع سنوات بعد فيلمه «عروسة المولد»، ثم عاد فى دور صغير فى «حب ودلع» عام ١٩٥٩، وظلت أدواره التالية صغيرة للغاية، ففى عام ١٩٦٣، رأيناه يؤدى شخصيته الحقيقية، كمحمود شكوكو الذى كان يملأ أفراح الأحياء الشعبية

بالبهجة، وذلك فى فيلم «زقاق المدق»، الذى تدور أحداثه فى عام ١٩٤١، وحسب قصة الفيلم، فإنه فى أحد أفراح الحى، تمت الاستعانة بشكوكو وفرقته من أجل إحياء الفرح، وغنى أغانيه القديمة، التى كانت تنتمى إلى تلك الفترة، وفى أثناء الفرح، وقعت عينا القواد فرج على حميدة كى يرمى بشباكه عليها.

ثم زاد تقلص وجود شكوكو على ساحة السينما، بينما لم يحدث ذلك فى مجال الأغنية، حيث رأيناه فى فيلم «حرامى الورقة» فى دور أحد الباعة فى حى شعبى، وفى فيلم «أميرة حبى أنا» جسد دور أحد العمال فى إحدى الشركات.

إذن.. فرغم شهرة وأهمية محمود شكوكو كممثل متنوع فإن السينما لم تقدمه مثلما يستحق أن يبرز موهبته، وسيظل فى السينما هو محمود شكوكو، مهما كانت الشخصية التى يجسدها على الشاشة، حيث استطاع أن يتفوق بما صنعه لنفسه من هالة فى نفوس الناس أن يجعل الشخصيات التى يجسدها ثانوية قياساً إلى شكوكو نفسه، لذا فإن المخرجين الذين كانوا يعملون معه، كانوا يتعمدون أن يذكروا المتفرج بأنهم أمام الممثل، وشهرته، أكثر من الشخصية وليس لدينا تفسيرٌ ملموس لما حدث له وانقطع عن السينما من النصف الثانى من الخمسينات، ربما لأن أدواره السينمائية فيما قبل غير مؤثرة، فأنت كمشاهد قد لا تتذكر بعد فترة من الوقت مساحة الدور، أو حدوده الذى قام به شكوكو فى الأفلام الخمسة التى قام بالعمل فيها عام ١٩٥٥، أى العام الذى سيهجر بعده السينما إلا قليلا، حتى رحيله عام ١٩٨٥. هذه الأفلام هى «عرائس فى المزاد» لحسن الصيفى، و«أهل الهوى» للسيد زيادة، «تار بايت» لعباس كامل. و «من رضى بقليله» لبهاء الدين شرف، و«عروسة المولد» لعباس كامل.

إذن.. فلولا دور «لبلب» فى فيلم «شمشون ولبلب» لسيف الدين شوكت عام ١٩٥٠، ما كنا قد تذكرنا الكثير من الأمجاد لشكوكو على الشاشة. ولذا

فإننا سنفرد حديثا للفيلم ليس لأنه البطولة الوحيدة فى حياة الممثل، بل أيضا لأنه فيلم جيد، ومضحك، ويثير السؤال الملح : لماذا لم تستمر البطولات السينمائية فى درب شكوكو؟

فى هذا الفيلم نرى مواجهة مليئة بالمفارقات بين الرجل القوى، الثرى، المتعجرف الذى يمكنه السيطرة على الآخرين بمقدراته، هو شمشون، وبين لبلب ابن الحارة، الفقير، الضعيف، البسيط والذى يمكنه أن يكسب أكبر قدر من محبة الناس. ويحولونه إلى بطل شعبى.. بينما يقفون بكل قواهم ضد شمشون.

وشمشون هنا هو اسم مجازى، هو شكل من أشكال العجرفة الكوميدية، فكل ما يتسم به شمشون يثير الضحك والسخرية، ورغم قوته، فإنه يفتقد الذكاء، ورغم ضعف لبلب فإنه لماح، واثق فى نفسه، يفلت من المكائد بسهولة شديدة، بل ويدخل فى تحد واضح للغاية مع خصمه وهو واثق أنه سوف ينتصر عليه.

يقول سامى السلامونى فى مقال له عن الفيلم نشرته مجلة «فن» اللبنانية إن المخرج المجرى الأصل سيف الدين شوكت قد أراد السخرية من فكرة «البطل» بمفهومه الشكلى أو الجسمانى، وهو فى هذا الفيلم أراد أن يعكس هذه الفكرة بشكل ما.. فإذا كان سراج منير هو شمشون العملاق، ضخم الجثة، فإنه يضع فى مواجهته شكوكو أو «لبلب» الذى لا يتميز بأى قوة جسمانية.

إذن.. فنحن أمام شكل من أشكال «توم وجيرى» فى صياغة حية.. حيث التناقض يمكن أن يولد السخرية، وخاصة أن الحدوتة تدور فى حارة شعبية مصرية، يسكن شمشون فى قصر فخم، مسور، كأنه الحصن، وهو متزوج، ويريد أن يستولى على لوزة الصغيرة السن، نفس الفتاة التى يحبها لبلب، الذى لا

يكاد يجد قوت يومه، ولا يملك من الدنيا سوى الحب والجدعنة، ومطعمه الشعبى الذى لا يدر عليه الكثير.

السبب الرئيسى هنا هو المرأة، ابنة الجزمجى الشعبى العجوز الذى يود أن يحصل مقابل زواج ابنته العذراء على أكبر مكاسب مادية واجتماعية، بانتمائه إلى صاحب القصر، وسلطانه. والفيلم لا يعطى أى منفذ للتعاطف مع شمشون، سواء من حيث شكله الجسمانى، وشاربه الغريب وتصرفاته، وهو المتزوج، ينافس ابن البلد فى الحصول على خطيبته، وأيضاً فى رزقه باعتباره صاحب مطعم آخر يكسب أكثر.

فى البداية يتم اتفاق بين لبلب وبين والد حبيبته على الزواج، ويقبل الأب مقابل أن يحصل على جنيه واحد شهرياً كجزء من المهر. لكن الأب يزن الأمور بشكل تجارى، فسرعان ما يوافق على طلب شمشون والذى يعرض على الأب الكثير من الإغراءات.

ويقول السلامونى مؤكداً على ما سقناه فى بداية حديثنا : إن الفتاة لوزة تحب «لبلب» باعتباره «ابن البلد المفلس، ولكن الجدع، والشهم الخفيف الدم.. وهى الشخصية التى كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرفيين وأبناء البلد فى تلك الأيام. فكانوا يجدون أنفسهم فيه كبطل شعبى يبرع فى الوقت نفسه فى نوع من أنواع الغناء البلدى الساخن اللاذع الذى تخصص فيه، وكان يثير الآهات فى صالة السينما وهو يسخر من كل شئ».

ويستكمل السلامونى الحديث قائلاً : «هذه المنافسة فى الحب بين «شمشون ولبلب» أدت إلى منافسة أخرى على جذب زبائن المطعم لكل منهما.. فسراج منير الذى يريد أن يسحق شكوكو فى الحب والعمل معاً.. يضاعف من كمية

الأكل الذى يقدمه لزبائنه، فينصح عبدالفتاح القصرى صديق شكوكو بأن يبيع أرخص. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تعبيراً سينمائياً طريفاً، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم إلى ذلك بتسريع السرعة. فلا تكاد الأطباق توضع أمامهم حتى يغرقوا فى التهامها بشراهة.. والفيلم معظمه قائم على الحركة والإيقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبياً عن كثير من مخرجى تلك الفترة.

وأهم ما فى الفيلم بالطبع هو تلك المنافسات المتعددة الأشكال بين شمشون ولبلب. فالأول دائمًا ما يستخدم عضلاته بشكل غبى، والثانى يستخدم عقله بكل ذكاء وتبدو القوة الغاشمة بالغة القسوة، وكأنها التى ستنتصر فى النهاية، وبالفعل فإن لبلب يفكر فى أن يترك الحى بعد أن حطم له منافسه مطعمه، ولكن قبل أن يعلن الهزيمة، يقف الأصدقاء إلى جواره، ويعلنون عن تضامنهم معه، ولذا يتراجع البطل الشعبى عن التقهقر، ويقرر المواجهة، وفى مواجهة كلامية بين الطرفين، يتحدى لبلب خصمه، بأن يمكن أن يصفعه يومياً صفعة، قبل أن تنتهى ساعات اليوم، ولاشك أن هذا الإعلان يستفز شمشون الذى ينظر إلى الآخر كأنه حشرة يمكنك دهسها بسهولة، وبالفعل تبدأ المواجهة، بعد التحدى أمام الجميع. نحن إذن أمام رهان ساخر، يتحول بعده شمشون إلى مطارد، عليه حماية نفسه قبل كل شئ، بعد أن كان هو الذى يهاجم، ويضرب ويحطم ويستعرض عضلاته.

والحبكة الأساسية فى الفيلم هى محاولات شمشون المستميتة لحماية وجهه من الصفع، وأيضا قيام لبلب على طريقة شطار الحارة أن يجد الوسيلة الأنسب من أجل ضرب خد منافسه، أى أنه يجب أن يفعل ذلك وعلى مرأى من الشهود، ومن هنا تأتى لعبة الشطار فى التراث الشعبى المصرى، خاصة أن شمشون إذا

خسر فإنه سيتنازل عن مطعمه الفاخر وأيضا عن «لوزة» التى يود الزواج منها.

ونحن لا نود مناقشة الأسباب غير المنطقية التى حولت الطاغية إلى شخص آخر لن يكسب من المعركة سوى انسحاب خصمه، وهو الذى حطم لهذا الخصم كل مقدراته فى مشهد سابق، لكن متعة الفيلم هى معرفة الأساليب المختلفة التى يدخل بها لبلب إلى عرين الأسد كى يصفع هذا الأسد كل يوم، وهو الذى يتحول مع مرور الوقت إلى أسد جريح، يختفى فى الحمام أو فى داخل قصره، بل أن زوجته تدبر خطة كى يذهب بعض أتباعها بخصم زوجها إلى مكان بعيد فى الصحراء، فيمر اليوم بدون صفعة.

إذن.. فنحن بالفعل أمام لعبة القط والفأر، والقط هنا لن يلبث أن يتحول إلى خائف وتنقلب الآية، فيهرب من الفأر الذى يطارده، ويكمن له، ورغم أن القط يحاول الاحتياط فى كل مرة، فهو يصفعه بذكاء ذات مرة، حين ينافسه فى حمل أثقال عالية الوزن أمام جمع من الناس، ويقف لبلب أمام الناس يرفع أثقالا بيد واحدة، ويرقص ونكتشف أن هناك من يحمل له الثقل من أعلى بواسطة أحبال، حتى إذا اقترب شمشون ليتحقق مما يحدث نالته واحدة من الصفعات المتفق عليها.

وهناك صفعتان تتمان فى نفس اللحظة، بين الخصمين فى يومين، تعرف تفاصيل إحداهما فيما بعد، وذلك فى منزل شمشون ليلاً. حين تصورت زوجته أنها نجحت فى إبعاد لبلب إلى الصحراء، لكن صديقه ينجح فى استعادته ويجعله يركب عربة شمشون من الصندوق الخلفى، فيتسلل لبلب إلى المنزل، ويدخل على خصمه الحمام، ويصفعه فى البانيو بحيلة.

وأهم مصدر للضحك، هو الحيلة، التى تتولد عن المفاجأة، ومن هنا يأتى

الإعجاب بالبطل الشاطر الذى يدخل فى مرة أخرى قسم الشرطة، من أجل تنفيذ الصفعة الأخيرة، حيث لجأت زوجة الطاغية إلى حيلة لإدخال زوجها التخشيبة من أجل حمايته من الصفعة فاصطنع لبلب معركة دخل بعدها إلى التخشيبة، وهناك تخفى حتى اختار اللحظة المناسبة ليفاجأ خصمه بصفعة.. وسرعان ما يصل الخبر إلى الحى.. فيخرج الأبناء فى مظاهرة فرح، مثلما حدث عقب كل صفعة، ليعلنوا تأييدهم لشاطرهم المنتصر.

وفى نهاية الحديث عن الممثل كأحد أشهر المضحكين فى السينما، يهمنا أن نذكر تفسيراً لتسميته بشكوكو، حيث أنه ورثه عن جده الذى كان مولعاً بلعبة مصارعة الديكة وكان كلما أراد تشجيع ديكه أثناء اللعب فانه يهتف باسم «شكوكو»، وسرعان ما التصق الاسم بالجد الذى ورَّثه إلى حفيده.. أى أننا لسنا أمام اسم فنى.



محمـود شكـوكـو

١٩٤٢ : بحبح فى بغداد
١٩٤٤ : أحب البلدى
حسن وحسن
١٩٤٥ : الصبر طيب
تاكسى حنطور
البنى آدم
١٩٤٦ : الدنيا بخير
ليلى بنت الأغنياء
اكسبريس الحب
صاحب بالين
يوم فى العالى
عودة طاقية الإخفاء
١٩٤٧ : الفرسان الثلاثة
أمل ضائع
بياعة اليانصيب
صباح الخير
قلبى دليلى
بنت المعلم
البريمو
١٩٤٨ : يحيا الفن
الهوى والشباب
طلاق سعاد هانم
حب وجنون
اللعب بالنار
عنبر
البوسطجى
أميرة الجزيرة
بنت عز
١٩٤٩ : أحبك أنت
أوعى المحفظة
حدوة الحصان
نادية
ليلة العيد
ست البيت
المرأة شيطان
طلاق سعاد هانم
الستات كده
١٩٥٠ : غرام راقصة
أسمر وجميل
بلدى وخفة
أخلاق للبيع
أفراح
نحو المجد
ظلمونى الناس
١٩٥١ : المعلم بلبل
وهيبة ملكة الغجر

أنا بنت ناس
ورد الغرام
خضرة والسندباد القبلى
شباك حبيبى
الصبر جميل
خد الجميل
الدنيا حلوة
خدعنى أبى
١٩٥٢ : الأسطى حسن
مليون جنيه
حضرة المحترم
شمشون ولبلب
آمال
شم النسيم
١٩٥٣ : ابن الحارة
السر فى بير
بائعة الخبز
ماليش حد
حب فى الظلام
ظلمونى الحبايب
المقدر والمكتوب
١٩٥٤ : المال والبنون
دموعى يا ناس
فالح ومحتاس
تحيا الرجالة
انتصار الحب
١٩٥٥ : عرائس فى المزاد
أهل الهوى
تار بايت
من رضى بقليلة
عروسة المولد
١٩٥٩ : حب ودلع
١٩٦٠ : الغجرية
١٩٦٣ : زقاق المدق
١٩٧٠ : حرامى الورقة
١٩٧١ : واحد فى المليون
١٩٧٤ : أميرة حبى أنا
١٩٧٦ : شلة الأنس

الفصل العاشر



فطين عبدالوهاب

لم تعرف السينما العربية مخرجاً مخلصاً للكوميديا قدر إخلاص فطين عبدالوهاب، فهو الذى أضحك الناس حتى على المواقف التى لا يتصور أحد أنها مضحكة. وهو لم يجعل ممثلى الكوميديا فقط هم الذين يصنعون الابتسامات على الشفاة مثل إسماعيل يس، وفؤاد المهندس، لكنه استنطق بالضحك كل من عمر الشريف ولبنى عبدالعزيز ورشدى أباظة وشادية ومديحة يسرى وأسماء كثيرة قد يورد ذكرها هنا.

ولعل الفيلم الأول لم يكن ينبئ كثيراً بأن صانعه سيضحك الناس كل هذه السنوات، حيث تدور أحداث فيلم «نادية» عام ١٩٤٨ حول قضية وطنية هى فلسطين. فنحن أمام فتاة تعمل مدرسة تهب حياتها لعملها وأخويها الصغيرين، وترفض الزواج، حتى يتخرج أخوها منير من الكلية الحربية، ثم يموت أثناء الحرب. وعندما تحب شابا نكتشف أن أختها ثريا تحبه فتضحى من أجل

سعادتها.. إذن فنحن أمام موضوع مأساوى، ينتهى بدموع امرأة لم تعرف السعادة، وهى تشاهد أختها تزف إلى الرجل الذى أحبته نادية نفسها.

أما عنوان الفيلم الثانى «جوز الأربعة» عام ١٩٥٠، فهو يوحى بلاشك بالطابع الكوميدى، ولكنه ليس مضحكاً خالصاً، فهو فيلم أيضا يتضمن بعض المآسى، فالزوجة الأولى للشاب تصاب بالشلل بعد زواجهما، والثانية تتبعها، وأيضاً الثالثة، لكن الزوج ما أن يقترن بالرابعة حتى يفاجأ أنها قد أصيبت بالخرس، ويتم شفاء الزوجات الثلاث اللاتى يطاردنه من أجل الحصول على حقوقهن الشرعية، مما يجعل الزوج يحس أنه فى جحيم لا يطاق، مما يحمله على التفكير فى التخلص من زوجاته بالتظاهر بالمرض، ويستطيع أن يجعل ثلاثة منهن يطلبن الطلاق. ولا تقف بجانبه إلا الزوجة الأولى التى تظل فى حياته.

ومن الفيلم الثالث «بيت الأشباح» فى نفس العام تبدأ ملامح الكوميديا فى أعمال فطين عبدالوهاب، وهى كوميديا ممزوجة بالغموض والأجواء السوداء، بالورثة الذين ذهبوا إلى بيت المتوفى، فوجدوا من حولهم أجواء الرعب أكثر من أجواء البهجة التى بثها إسماعيل يس وثريا حلمى، لكن هذه الكوميديا السوداء امتزجت بمواقف مضحكة على طريقة «أبوت وكُاستللو يقابلان فرانكشتاين»، وهو موضوع صار محبباً فى السينما العالمية، وأيضاً فى أفلام أخرى لمخرجين آخرين منها «إسماعيل يقابل ريا وسكينة»، و «إسماعيل يس فى متحف الشمع»، وقد أراد فطين أن يمزج بين موضوعين محببين لدى الناس، فى قصر لم يدخله النور، وقد سادت الفيلم أجواء الظلام والكآبة، فاعتمد على أداء إسماعيل يس الذى يرتدى ملابس صيادى الغابات، لكنه يخاف من أول شبح يظهر له، وهو شبح صناعى صنعه شخص فى المنزل من أجل طرد الورثة.

وفى فيلمه التالى «الأستاذة فاطمة» عام ١٩٥٢، مزج بين الكوميديا والجريمة، وقد قام بتأجيل الجريمة من أجل أن يفرد مساحة هائلة من الضحك، ففاطمة وجارها الذى تحبه، يتخرجان فى كلية واحدة، ويسكنان متجاورين، ووالد فاطمة فخور بأن ابنته ستكون أول محامية فى المنطقة، وأمام فرحته بها، فإنه يعرقل زواجها من حبيبها، خاصة بعد التفرغ، وهو مباهٍ بها أمام الآخرين، ومن أجل ان يرتفع اجتماعياً، يقرر أن يمحو أميته، حتى يكون «أبو الأستاذة» ويفتح لها مكتبا كى تشعر بالاستقلال.

وأمام المقالب التى يدبرها الأب لإبعاد ابنته عن حبيبها، وامتثال الفتاة لذلك، وحدوث جفاء بين الاثنين، وتناطح والدى الفتى والفتاة، تتولد المواقف الكوميدية، خاصة أن الأب يغير من الزى الشعبى الذى يرتديه ليصبح «أفندينا». ويعيِّن حارساً على ابنته، كى يمنعها من الاتصال بالمحامى المنافس ويحاول شراء زبائنه.

ووسط هذه الأجواء، على فاطمة أن تثبت كفاءتها، ويكون زبونها الأول هو حبيبها، الذى اتهم ظلما فى جريمة قتل وتستشحذ كل تجربتها، وهمتها، وأيضاً عواطفها من أجل الإيقاع بالقاتلة وشريكها. وهنا ينضم الأب إليها، ويتغير مسار الكوميديا. لينتقل إلى قاعة المحكمة فالفتاة ترتبك وترتجل، وعينا الأب تلمعان.

صحيح أن مصدر الكوميديا الرئيسى هنا هو القصرى، لكن المخرج يجعل من فاتن حمامة بطلة كوميدية لأول مرة، فإذا كنا قد رأيناها فى دور البنت الخفيفة فى أفلام مثل «بيومى أفندى» و«المهرج الكبير»، فإنها تجسد هنا دور المحامية المرتبكة، المتلعثمة، التى عليها أن تضع نظارة على عينيها، وأن تتدرب على المرافعة، وشتان بالطبع بين الدور الجاد الذى جسدته مديحة يسرى فى

«الأفوكاتو مديحة» وبين فاتن فى هذا الفيلم.

المرحلة التالية التى جاءت بعد ذلك فى الأفلام الكوميدية لفطين عبدالوهاب ارتبطت فقط بإسماعيل يس كبطل، كان يصنع من أجله الأدوار، وينوع كتاب السيناريو الذين يتعامل معهم، فلم يضع نفسه فى أسر لون واحد يصنعه كاتب سيناريو بل تعاون مع جليل البندارى، وأبوالسعود الإبيارى وعبدالمنعم السباعى، وعباس كامل وحسن توفيق والسيد بدير وعلى الزرقانى. وفى أغلب هذه الأحوال كان يشارك بكتابة السيناريو. وإذا كانت ظاهرة تسمية الأفلام باسم «إسماعيل يس» قد بدأت عام ١٩٥٤ من خلال فيلم «مغامرات إسماعيل يس» ليوسف معلوف، ثم قدمه حسن الصيفى فى «عفريت إسماعيل يس» فى نفس العام، وحمادة عبدالوهاب شقيق فطين عبدالوهاب فى «إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة»، فإن فطين قد استفاد من نجاح هذه الظاهرة، وأراد إدخال «بطله إلى عالم لم يتفق تماماً مع الشكل الاجتماعى والسياسى فى تلك السنوات، فمع تعاظم دور الجيش عقب قيام ثورة يوليو، ومكانة الضباط، فإن فطين قدم بطله فى «إسماعيل يس فى الجيش» وصنع الثنائى المشهور سمعه، والشاويش عطية، وهو مقارب لكافة الثنائيات فى السينما العالمية، حيث يعانى الثانى دوماً من غباء الأول، ومقالبه، لكنه يحس بافتقاده عندما يختفى، ويحن إلى وجوده.

وقد أوجد فطين هذا الثنائى فى فيلمه الكوميدى الثانى مع إسماعيل يس عام ١٩٥٤ وهو «الآنسة حنفى»، حيث رأينا صداقة تدوم بين الاثنين حين كانا من الرجال، ومعهما صديق ثالث، وسوف يتنافس الصديقان على قلب الفتاة، عندما ينقلب حنفى إلى فتاة، ولكن الجزار «القصبجى» هو الذى سيفوز بها، وتهرب معه، كى يعود الاثنان بعد ذلك إلى الحارة، والزوجة حامل، من أجل أن يبارك الجميع زواجهما، وشكلهما الاجتماعى الجديد.

وقد بلغ ذكاء هذه الأفلام أنها لم تكن دعائية للجيش، أو للجهات التى تنتمى إليها، بشكل فج، بل خلت تماماً من هذا الأمر، إلا من بعض العبارات، والإيحاءات، بأن أحوال الشباب تتغير عند الانضمام إليها.

بل يمكن أن نقول العكس، فإن هذه الأفلام قد صورت ما يحدث فى الجيش والبوليس بما لا يحدث فيها، فليس هناك شخصاً يتهاون فى الأمر العسكرى بمثل الصورة التى نرى عليها الشاويش عطية الذى يتغير وجوده من سلاح إلى آخر.

وهذا «الشاويش» «أبو الدبل» بدين، عجوز، ثقيل الحركة، يتباكى أمام المواقف الصعبة، يبكى بدموع التماسيح، وله متاعبه الخاصة فى المنزل، وقد يكون منتظراً للاستدعاء بين لحظة وأخرى، هو طيب، كثيرا ما يضحك عليه سمعة بعبارات التقريظ، ويناديه بـ «حضرة الصول» أى أنه يرفع من مكانته الاجتماعية أمام الآخرين.

وسمعة فى هذه الأفلام هو الجندى الغشيم، الذى يتعامل مع الأشياء بلا مسئولية واضحة، شارد دوماً. يستطيع بما له من سمات أن يولد المتاعب من حوله، وهو دائم الخطأ لكنه لم يحصل على عقاب إلا فى مرات قليلة، مثل نهاية فيلم «إسماعيل يس فى الأسطول»، وغالباً ما ترى جانبين من حياته : الجانب الخاص، والجانب الوظيفى، ولعل المنافسة الأولى فى فيلم «إسماعيل يس فى الجيش» كانت بسبب فتاة، فالاثنان يحبان نفس الفتاة ، والشاويش عطية يحاول أن يحصل على الفتاة وأن ينالها، لذا فإنه يحاول جعل سمعة يقع فى الخطأ، كى يناله عقابه، لكن هذا الأخير، وبمعاونة أحد أصدقائه يتمكن من الفوز بقلب الفتاة، ويجرد الشاويش من رتبته، ويصبح جندياً نفراً لسوء معاملته للشاب.

هى إذن لعبة أشبه بتوم وجيرى، القط والفأر، ولابد للضعيف الأصغر، أن

يكسب لكن الاختلاف هنا أننا لسنا أمام مواجهة بين ذكاء وغباء، بل نحن أمام اثنين من الأغبياء لكل منهما أخطاؤه، التى يتسبب عند الوقوع فيها وارتكابها فى إرباك الموقف من حوله. ويستطيع أن يجعل منافسه يتشفى فيه لبعض الوقت، حتى يأتى الدور عليه ليحدث له أمر مشابه لما جرى لصديقه.

ومن الواضح أن سلسلة «إسماعيل يس فى...» لم تكن ملكا لفطين عبدالوهاب، لكنه أرقى من أخرج أفلامها، بل الأكثر عددا، حيث أخرج منها ستة أفلام، نافسه فى صناعتها حلمى رفلة وحسن الصيفى، وعيسى كرامة وحسام الدين مصطفى، وسيف الدين شوكت. لذا بدا كأن فطين هو الذى صنعها وحده.

وهذه الأفلام التى صنعها فطين هى «فى البوليس» ١٩٥٦، «فى الأسطول» ١٩٥٧، «فى الطيران» ١٩٥٩، «بوليس سرى» عام ١٩٥٩، و«بوليس حربى» ١٩٥٨، أى أن فطين قد استأثر لنفسه بالأفلام التى دارت فى المؤسسات الرسمية، بينما دخل إسماعيل يس أماكن أخرى فى بقية الأفلام. إذن لم يتكرر ظهور الثنائى «سمعة والشاويش عطية» إلا فى هذه الأعمال.

ولعل أوضح نموذج هو «فى الطيران» حيث طلب الشاويش من الجندى أن يذهب لينام فى سريره كى يذهب لمقابلة حبيبته، لكن الجندى الشاب سبب المتاعب وجعل زوجة الشاويش تكشف الأمر، مما جعلها تضربه، وتسبب له عاهة مؤقتة، فكان عليه أن يشفى غليله من الجندى، وأن يحرمه من النزول فى إجازة فى الوقت الذى تعرف أن هذا الجندى ليس سوى كومبارس قرر ارتداء ملابس أخيه جندى الطيران، من أجل إثارة إعجاب حبيبته الممثلة، لكن الشرطة العسكرية جاءت لاستدعائه من أجل أمر هام. وفى الوحدة صار عليه أن يرتكب الأخطاء المتوالية، فهو ليست لديه أية خبرة بأعمال الطيران، وبدلا من إصلاح

الطائرة فإنه يفسدها ويصب من زيتها على وجه الجاويش.

وفى «بوليس سرى» فإن الجندى لا يسبب فقط المتاعب للجاويش، بل إنه يعرقل ضابطا حين انطلق فى الشوارع من أجل اصطياد أحد الخارجين على القانون، فجرى وراء الضابط المتنكر وأفسد المطاردة، وهو بالتالى يسبب المتاعب للجاويش عطية الذى انتقل فى هذا الفيلم من الجيش إلى البوليس السرى، ولم يسع فطين إلى خلق التناحر الدائم بين الاثنين، فلأن الجاويش طيب القلب، لذا فإنه يشاركه فى بعض العمليات ولكن غباء سمعة يفسد كل شئ، إنه نوع من الضابط الفرنسى كلوسو الذى قدمته السينما الأمريكية بنجاح فى الستينات، وذلك الشرطى الذى إذا اشترك فى أى عملية دمرها، وسبب الخسائر، لكن قانون المصادفة وحده هو الذى يجعل الأمور تسير فى مصلحة سمعة أو الشرطى.

وفى هذه الأفلام، كثيرا ما كان الجاويش يطيب قلبه تجاه منافسه الذى سبب له المزيد من المتاعب. فهو الذى وقف بجانبه، وشارك فى جمع النقود من أجله عندما ضاقت به السبل من أجل أن يتزوج حبيبته فى «الأسطول».

ولن نتوقف طويلاً عند هذه الأفلام، فبلا شك فإن الممثل صار البطل الرئيسى لأفلام فطين الكوميدية فى النصف الثانى من الخمسينات، حتى إذا بدأت شموع الممثل فى الانطفاء الفنى كان عليه أن يعثر على البديل، بل وأن يجعل من ممثلى الأدوار غير المضحكة أن يضطلعوا بالبطولة، من أفلامه مع إسماعيل يس فى تلك المرحلة هناك «ابن حميدو»، «امسك حرامى»، و«العتبة الخضراء» و «هيجنونى» و «حلاق السيدات»، و«الفانوس السحرى»، ثم «الفرسان الثلاثة» عام ١٩٦٢.يم وهو التعاون الأخير بين الاثنين، ومما لاشك فيه أنها لم تكن مضحكة بنفس القدر. عدا «ابن حميدو» ولم يكن إسماعيل يس كممثل كوميدى فى أحسن حالاته، بل بدا وقد تقدمت به السن، أكثر بدانة. لا

يصلح لدور العاشق الذى وضعته هذه الأفلام فى إطارها. كما كان يكرر نفس الشكل فى الأداء. وفى بعض هذه الأفلام، كان على فطين أن يصنع ثنائياً مختلفاً، بين شخص أقل ذكاء، وأكثر بساطة هو سمعة، وبين شخص يعتقد نفسه علامة، هو عبدالسلام النابلسى، وقد تكرر ظهور هذا الثنائى الجديد فى «بوليس سرى، و«بوليس حربى» و«حلاق السيدات» و«الفانوس السحرى».

وفى هذا الفيلم الأخير على سبيل المثال، فإن كان على طرفى الثنائى أن يتنافسا من أجل الحصول على الفانوس، والوظيفة، الأول ساعى فى مصلحة، يحب موظفة، ويتوق لأن يرتفع اجتماعيا إليها، والثانى مدير متزوج من امرأة لا تشبع من الأموال الكثيرة. وبالتالى فإن امتلاك الفانوس والجنى الذى بداخله، وهو أظرف جنى فى السينما المصرية على الإطلاق، أمر بالغ الأهمية، من أجل الحصول على المال، ووظيفة المدير.

و«عفركوش» فى هذا الفيلم جنى مطيع لمن يملك الفانوس، وهو أيضاً جنى ذكى، يعرف كيف يتصرف، ويدفع من يملكه فى شباك الإغراء المادى، وهو يعدد الطلبات التى ينفذها لمالكه بمرات محدودة. وقد راح كل طرف من الاثنين فى تدبير الخطط والمكائد لزميله فتبادلا المصباح والوظائف، يصير هذا يوماً مديراً، ويصبح منافسه ساعياً له، ثم يتبدل الأمر فى اليوم التالى، بعد أن يتفنن كل منهما فى إيجاد طريقة للحصول على المصباح.

وإذا كانت الكوميديا التى صنعها فطين عبدالوهاب فى الخمسينات قد ارتبطت بإسماعيل يس وحده، فإنه فى الستينات قد عدد ارتباطاته، ولكنه تعامل كثيراً مع فؤاد المهندس، وصنع منه نجماً كوميدياً، ثم اعتمد كل من فريد شوقى ورشدى أباظة ليكونا أبطال أفلامه الضاحكة، وتعاون بشكل خفيف مع عبدالمنعم إبراهيم، فى «إشاعة حب»، و«الزوجة ١٣» و«عروس النيل». وبدا

كأنه يراهن على نجوم الشباك وأن يجعل منهم مضحكين، كما لم يعتد الجمهور على مشاهدتهم.

ولعلنا سنتناول كل من فؤاد المهندس، وفريد شوقى، ورشدى أباظة وعبدالمنعم إبراهيم كصناع ضحك فى مكان آخر من هذه الدراسة، لكن المهم أن نتوقف عند صورة المرأة المضحكة كما قدمها فطين عبدالوهاب، فمن الواضح أنه فى أفلامه مع إسماعيل يس كان تركيزه الأكبر فى عملية الإضحاك قائمة على الممثل الرجل، وكانت النساء فى أغلب هذه الأفلام من المغلوبات على أمورهن، بائسات، حزينات، مثل تهانى راشد فى «بوليس سرى» و صباح فى «العتبة الخضراء»، وكريمة فى «حلاق السيدات»، وزهرة العلا فى «الأسطول»، وذلك باستثناء زينات صدقى التى لم تكن خفيفة الظل فى أىٍ من هذه الأفلام عدا «ابن حميدو» فهى الأم التى تغوى ابنتها على أن ترتبط بمدرس الألعاب الشاب لأنه زوج مضمون فى «البوليس»، وهى الأم التى تود لابنتها أن تتزوج من المعلم الحنش «فى الأسطول»، كما أنها الزوجة البائسة الثرية التى تعانى من خيانة زوجها الدائمة لها فى «حلاق السيدات».

لكن الأمر اختلف تماماً، حين أضفى أجواء البهجة على ممثلات لم يقمن كثيراً بأداء الكوميديا مثل شادية : «الزوجة ١٣»، «مراتى مدير عام»، «كرامة زوجتى»، «عفريت مراتى»، «نصف ساعة جواز»، وأيضاً مع لبنى عبدالعزيز فى «آه من حواء»، و «عروس النيل»، ثم هو الذى نقل شويكار من الأدوار الجادة، وأدوار الشر إلى اللون الكوميدى فى السينما، وهى التى عملت معه فى دور لم تضحك فيه أحداً فى «الزوجة١٣» فانتقلت مباشرة فى عام ١٩٦٤، أى بعد عامين إلى دورين بارزين فى الكوميديا هما «أنا وهو وهى»، و«اعترافات زوج» ثم للاستعانة بها عاد فى عام ١٩٦٨ فى «أرض النفاق».

ولم يقف الأمر عند هذه الظاهرة بل إن فطين عبدالوهاب استنطق ضحكاً فى الستينات من ممثلات عديدات منهن هند رستم فى «إشاعة حب» وسميرة أحمد فى «أكاذيب حواء» و شريفة ماهر. وبالطبع مارى منيب وغيرهن..

وقد بدت لبنى عبدالعزيز فى دور النمرة التى يتم ترويضها أكثر إضحاكاً وأقل صراخاً، من نفس الدور الذى جسدته اليزابيث تايلور فى السينما الإيطالية بست سنوات على الأقل حين قامت بنفس الدور فى «ترويض النمرة» لزيفيريللى عام ١٩٦٧. وبدت لبنى خفيفة الظل، جميلة، شرسة، بالغة الرومانسية، تناطح الطبيب البيطرى بكل ما تملكه من سلاطة لسان فى فيلم «آه من حواء» لا يستطيع أحد أن يوقف سلاطتها، تجيد الانتقال بين شخصية وأخرى، وتتفنن فى طرد العريس الذى لا يعجبها، وتنصاع لأخلاق القرية التى تعيش فيها، تتعامل مع الجد بخشونة، وحب. وقابلة للتغيير البطئ، لكنه تغيير جوهرى وأساسى.

ولو قارنا بين أداء لبنى فى هذا الفيلم، وأداء رغدة فى فيلم آخر مقتبس عن «ترويض النمرة» وهو «استاكوزا» لاكتشفنا الفارق، فالممثلة المعاصرة كانت خارجة عن النواميس، لكنها لم تضحك الصالة، بعكس لبنى التى بدت ساخرة، مضحكة، مقبولة. مليئة بالتبريق والحيوية.

أما شادية، البنت الدلوعة سابقا، فقد كان على فطين عبدالوهاب وهو يقدمها فى مرحلة نضجها الفنى أن يغير من شكلها، ففى بداية الستينات، قدمها المخرجون الآخرون بشكل مأساوى، ومغاير فى «المرأة المجهولة»، و«اللص والكلاب»، و«الطريق». لكن فطين رأى فيها النموذج المضحك، فهى تقود ألاعيب النساء فى فيلم «الزوجة ١٣» من أجل تهذيب زوجها كى يصبح لها وحدها، وهو الذى تزوج من قبلها نساء عديدات، لم يستقر مع أى واحدة منهن. كما أنها تدبر ألاعيب نسوية أخرى فى «نصف ساعة جواز» من أجل أن تلفت

إليها أنظار الطبيب الذى تعمل فى عيادته كممرضة ويعرف أنها تحبه، وأنها لا تقل حسنا وجاذبية عن المرأة التى اختارها.

وألاعيب النساء فى الفيلم الأول متعددة، ابتداء من تصنعها أنها مريضة نفسيا، وأنها لو أيقظها أحد أثناء النوم فإنها تجرى إلى النافذة لترمى نفسها منها. ثم بتصنعها الحمل أمام أبيها، وحماتها، وهى التى تطلب من زوجها الشرعى أن يخطبها، ثم هى التى تستجمع كل الزوجات اللاتى تزوجهن زوجها من أجل ابتزازه.

وشادية فى «مراتى مدير عام» تثير الضحك من مواقفها الجادة، كامرأة صارت مديرة عليها مجابهة الموظفين الرجال الذين لا يؤمنون بها، ويرمون شباكهم حولها، والنساء اللائى يشرن الإشاعات من حولها، وبين حياتها الخاصة، حيث عليها أن تكون «زوجة» مطيعة تحاول إرضاء الزوج ومصالحته وأن تجعله يشعر أنه «السيد» حتى ولو كانت ترأسه فى العمل.

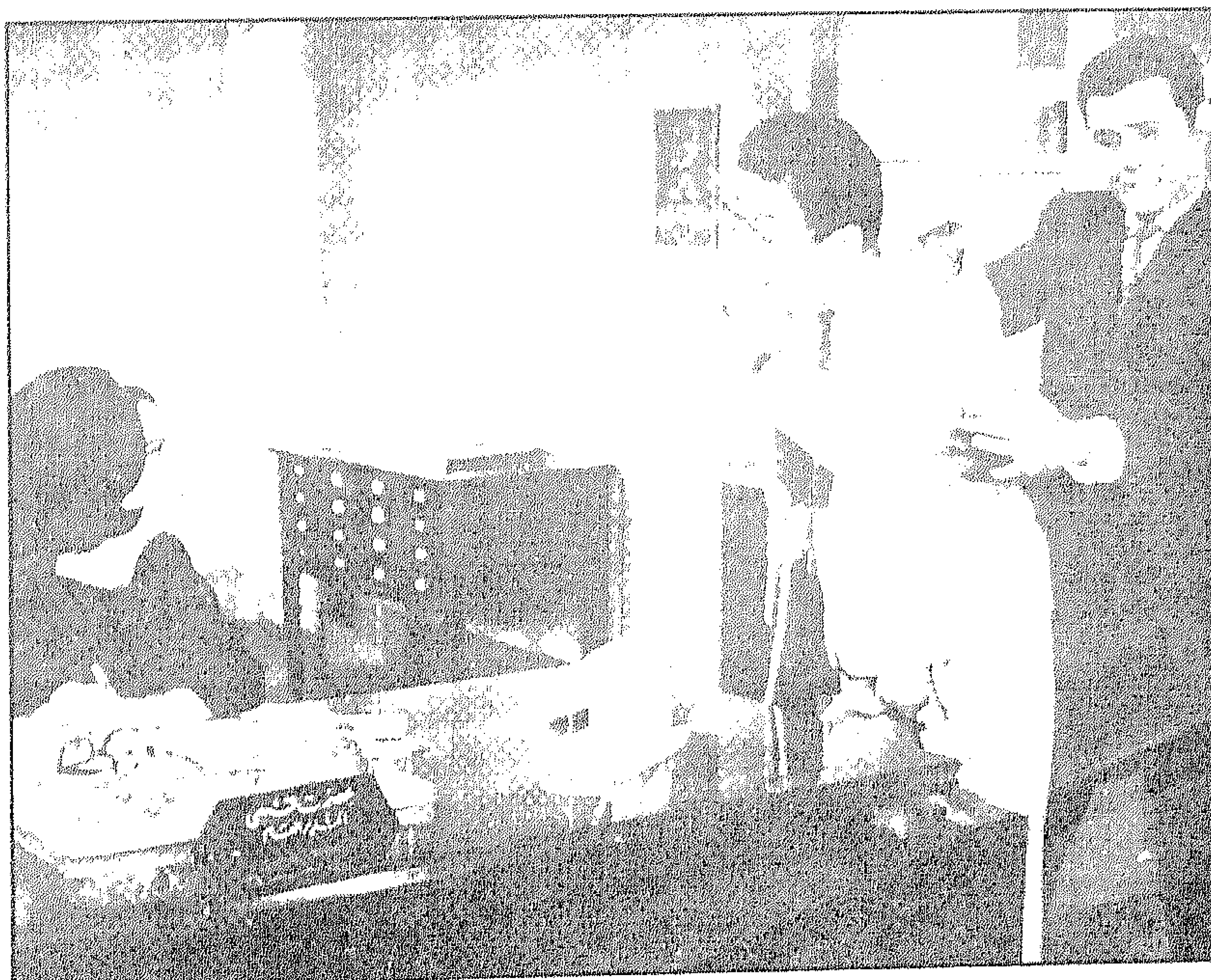
ولعل الاطار الكوميدى لشادية قد بدا فى أحسن حالاته فى «عفريت مراتى»، وهى تتأثر بالشخصيات النسائية التى تراها فى الأفلام المعروضة فى دار السينما المقابلة لمنزلها، ولأنها امرأة متزوجة، فعليها أن تسبب المتاعب لزوجها، وهى تقوم بدور «إيرما الغانية» وتسحب معها من الطريق من تتصوره زبوناً، وتدخل منزلها حين يستقبل الزوج المدير العام وبقية الزملاء بمناسبة ترقيته، وعلى كل الحاضرين أن يكونوا شهوداً على المرأة التى تصورونها وقورة، فهى تغوى المدير العام أمام زوجته الدميمة التى يغمى عليها من وقاحة الموقف، وهى ترتدى نفس ملابس إيرما، وترقص أمام الجميع، والزوج مغلوب على أمره، وفى مرة أخرى، فإن الزوجة ترتدى ملابس «ريا» فى فيلم «ريا وسكينة»، وتنطق بنفس العبارات التى سبق لنجمة إبراهيم أن رددتها «قطيعة.. ما حدش

بياكلها بالساهل» وتشحذ سكاكينها من أجل قطع رقبة أخت زوجها، وسوف نراها تصدق التمثيلية التى يخططها الزوج، فإنه قد صار خارجاً على القانون، ويدبر لخطة للاستيلاء على أحد البنوك، وفى تفصيلات دقيقة، فإنها تترقب سلوك الزوج سعيدة، وهو الذى يعرف أنها موجودة هناك، فيتمادى فى خطته متصورا أن هذا قد يشفيها، فإذا بكل هذه الخطة لمصلحة المدير الذى يخطط بالفعل للاستيلاء على خزينة البنك.

لم تكن لبنى، ولا شادية، ولا الأسماء المذكورة من النساء صانعات بهجة مضحكة فى أفلام أخرى قمن ببطولتها وكن فى حالاتهن الفريدة كمضحكات فقط مع فطين عبدالوهاب.



لقطة من فيلم "عروس النيل"



لقطة من فيلم "مراتى مدير عام"

فطين عبدالوهاب

١٩٤٩ : نادية

١٩٥٠ : جوز الأربعة

١٩٥١ : بيت الأشباح

١٩٥٢ : الأستاذة فاطمة

١٩٥٣ : عبيد المال

: حكم قراقوش

١٩٥٤ : الآنسة حنفى

١٩٥٥ : نهارك سعيد

: إسماعيل يس فى الجيش

١٩٥٦ : الغريب

: إسماعيل يس فى البوليس

١٩٥٧ : نساء فى حياتى

: طاهرة

: ابن حميدو

: إسماعيل يس فى الأسطول

١٩٥٨ : امسك حرامى

: ساحر النساء

: إسماعيل يس بوليس حربى

: الأخ الكبير

١٩٥٩ : إسماعيل يس فى الطيران

: العتبة الخضراء

: بوليس سرى

١٩٦٠ : ح يجننونى

: البنات والصيف

: حلاق السيدات

: إشاعة حب

: الفانوس السحرى

: وعاء الحب

١٩٦١ : الضوء الخافت

١٩٦٢ : الفرسان الثلاثة

: آه من حواء

: الزوجة ١٣

١٩٦٣ : صاحب الجلالة

: عيلة زيزى

: عروس النيل

١٩٦٤ : اعترافات زوج

: أنا وهو وهى

: العاقلة الكريمة

١٩٦٥ : المدير الفنى

: طريد الفردوس

١٩٦٦ : ٣ لصوص (سارق الذهب)

: تفاحة آدم

: مراتى مدير عام

١٩٦٧ : عندما نحب

: كرامة زوجتى

١٩٦٨ : أرض النفاق

: عفريت مراتى

١٩٦٩ : ٧ أيام فى الجنة

: أكاذيب حواء

: نص ساعة جواز

١٩٧٠ : حياتى

: فرقة المرح

١٩٧١ : خطيب ماما

: رحلة لذيذة

١٩٧٢ : أضواء المدينة

الفصل الحادى عشر



نيــــازى مـــــصطفى

نيازى مصطفى هو بلاشك المخرج الأكثر تنوعاً، والأغزر نشاطا فى تاريخ السينما المصرية وهو ظاهرة حقيقية فى هذه السينما مهما اختلفت الآراء حوله، وحول قيمة أفلامه.

أخرج نيازى مصطفى أغلب أنواع الأفلام من النوع الصحراوى، إلى أفلام المغامرات، والفيلم التاريخى، والغنائى، والاجتماعى، ولكن الغالبية من أفلامه تدخل فى إطار الكوميديا، حتى فى النوعيات المختلفة المذكورة، فإننا سنجد الكوميديا متراشقة الأطراف بشكل أو بآخر. وقد تعالم مع نجوم الكوميديا فى كافة الأجيال التى عمل بها، وساعد فى إعطاء الفرص لنجوم الضحك ليكونوا فى أحسن أحوالهم فى أفلامه.

ونيازى مصطفى أتى قبل فطين عبدالوهاب بأكثر من عشر سنوات، وظل يعمل بعد رحيله بأكثر من عشر سنوات أيضاً، ومع ذلك فإن الناس عندما تذكر

الكوميديا يتبادر إلى الذهن اسم فطين باعتبار أننا نميل إلى التخصص، أو أن ننظر إلى الفنان بواجهة واحدة، رغم أن فطين نفسه أخرج أفلاماً غير كوميدية بالغة الأهمية.

ومن الفيلم الأول لنيازى مصطفى ونحن نلاحظ أنه قد وضع عينيه على الكوميديا ، فإذا كان قد اشترك عام ١٩٣٥ فى إخراج فيلم «الدفاع» مع يوسف وهبى، فإنه هو الذى قدم نجيب الريحانى فى أحسن حالاته السينمائية فى «سلامة فى خير»، و «سى عمر» عام١٩٤١، ويروى الريحانى عن تجربته مع نيازى، بأنه قد رفض التعامل معه، ولكنه فيما بعد أدرك حجم موهبته فأسند إليه إخراج فيلم آخر له.

وقد كانت الكوميديا بالنسبة لنيازى بمثابة محطات يقف عندها بين فترة وأخرى، فهو قد يعكف فى فترة على تقديم أفلام موسيقية، أو صحراوية، أو كوميدية، ولكن الكوميديا كانت موجودة دائماً فى محطاته، ولعل أول محطة كوميدية حقيقية بعد مرحلة تعاونه مع الريحانى هى «الآنسة بوسة» عام ١٩٤٥ ، وهو فيلم تم إخراج قصته أكثر من مرة من بينها فيلم «سبعة أيام فى الجنة» ١٩٦٧. حيث جمع كل من حسن فايق وبشارة واكيم فى أدوار البطولة، وهو حول الثرى الذى يود أن يزوج ابنته برجل غير طامع فى ثروتها ، فيدعى الإفلاس ويختار مسكناً متواضعاً ويجول فى الشوارع عازفاً على البيانو. بينما تغنى ابنته، وتلتقى الفتاة بشاب ثرى يحبها ، ويعترض هذا الحب الكثير من المتاعب، وهو موضوع صالح لأن يكون كوميديا غنائية مصنوعة من أجل مطربة من طراز نور الهدى.

وفى نفس العام قدم المخرج فيلما كوميديا من نفس النوعية باسم «البنى آدم» من بطولة بشارة واكيم وإسماعيل يس، وشكوكو، وكانت سامية جمال هى

البطلة الرئيسية، والفيلم حول رجل متوسط الحال ترغمه ظروف عمله على السفر. فيترك امرأته مع ابنته الكبرى، وطفليه وثلاثة حمير يملكها. كل هذا فى عناية شاب ابن صديقه، يحاول الشاب التقرب من الفتاة فتصده. لذا فإنه يسرق الطفلين والحمير الثلاثة حتى تخضع الفتاة لرغبته. تدعو الأم من الله أن يجعل الحمير بشراً وتتحقق المعجزة، وينقلب الحمير إلى بندق ولوز وسوسو ، وينقذون الأطفال من أسر هذا الشاب.

والكوميديا هى فى التناقض بين حال الحمير، ووضعهم كبشر، فالشاب يبلغ الشرطة أن الشباب الثلاثة هم الذين سرقوا الحمير. وفى قسم الشرطة يقسم الثلاثة أنهم حمير. وتبعاً لإصرارهم يتم إيداعهم مستشفى الأمراض العقلية، مما يدفع بهم أن يتمنوا لو يعودوا مرة أخرى إلى هيئتهم الأولى.. حمير.

وفى عام ١٩٥٠ عاد نيازى ليقدم فيلما كوميديا خالصا هو «قمر ١٤» حيث جعل من محمود ذو الفقار لثانى مرة ممثلاً كوميدياً، وهو لم يكن يميل إلى الكوميديا لا كممثل أو مخرج، والحقيقة أن الضحك لم يتولد من الممثل الرئيسى هنا ، ولكن من المواقف المتناقضة حول قمر، وأيضاً من أحمد غانم الذى بدا هنا فى أحسن حالاته، وهو يغازل الخادمة، ويتفنن فى التعرض لها، وهو لا يعلم أنها فى الحقيقة زوجة أخيه وأنه أتى بها إلى الدار فى هذه الصورة من أجل أن تقنع الأب، وبقية أفراد الأسرة أنها الأنسب لابنهما فى الزواج من ابنة تاجر السمك التى يفضلها الأب.

إذن فنحن أمام العديد من الشخصيات وجدت نفسها فى نفس البيت، تجد التناقض يحوم من حولها، فالخادمة التى تتمنع على الأخ الأصغر، لا تمنع أن تسلم شفتيها إلى أخيه الأكبر، دون أن يدرى أنها محللة له. وقمر هذه ابنة صاحب بنسيون، ويرسل الشاب «زوجها» رسالة إلى أبيه يخبره أنه يعتزم

الزواج، لكن الأب «حسن فايق» يطلب منه الحضور لأنه اختار له زوجة أخرى هى ابنة تاجر سمك من أثرياء الحرب. ويريد الأب الإسراع فى إتمام هذه الزيجة تبعاً لتدهور حالته المالية. لذا فإن الزوجة تقرر أن تعمل فى المنزل كخادمة «مربية» وسرعان ما يقع الجميع فى هواها، الأب نفسه، وابنه الأصغر، وتاجر السمك، لكنها لا تعطى لأى منهم مراده، ويعرفون أنها الأنسب لابنهم.

والفيلم مصنوع أقرب إلى المسرحية المأخوذة منها، لذا فهو يعتمد على الحركة السريعة ورشاقة الزوجة «كاميليا» وسرعة إيقاعها وذكائها فى التنقل بين الرجال، لا تصدهم بقسوة، ولكنها تثبت أنها الأكرم منهم جميعاً.

فى هذه السنوات كان نيازى قد تعامل بشكل مكثف مع أبوالسعود الإبيارى والذى كان يرجع لإخراج أفلامه بين وقت وآخر، فقدم معه «أفراح»، «ست الحسن» عام ١٩٥٠، ثم «حبيبتى سوسو» فى العام التالى وسوف نتوقف هنا عند فيلم كوميدى آخر من أفلام نيازى مصطفى التى يمزج بها الفنتازيا بالكوميديا، مثلما فعل من قبل فى «طاقية الإخفاء»، ثم «البنى آدمين»، ففى «من أين لك هذا ؟» عام ١٩٥٢ حول أحد أبطاله إلى قرد، وذلك من خلال وحيد الطالب فى كلية الطب. يعيش مع عالم اخترع مركباً كيمائياً يجعله غير مرئى، ويدفع بصديقه «إسماعيل يس» أن يصير قرداً.. وعن طريق هذه الاختراعات يتمكن الشاب أن يستحوذ على قلب سلوى التى يحبها، فأبوها يرشح لها شابا آخر يراه مثالياً، ولكن وحيد يستطيع بواسطة هذا التركيب الكيميائى أن يعرقل زواج سلوى إلا أنه يتهم بتهريب المخدرات وخطف سلوى.

وقد امتلأ الفيلم بحكاية الحيوان الناطق، أو الإنسان الذى يرى أن القرد أفضل من البشر، ومن الواضح أن نيازى مصطفى قد أحب كثيراً مسألة الفنتازيا لأنها تجعله يستخدم قدراته التقنية فى أعمال الخدع السينمائية على أحسن ما

يكون. وسوف يكررها كثيراً فيما بعد فى «سر طاقية الإخفاء»، و«حواء والقرد»، و «فتوة الناس الغلابة».

وسوف نتوقف هنا عند كوميديا راقية من الدرجة الأولى قدمها نيازى مصطفى عام ١٩٥٤ بعنوان «بنات حواء»، و كوميديا غنائية، بدا كل العاملين فيها كنجوم كوميديا فى أحسن أحوالهم، مثل محمد فوزى، ومديحة يسرى، وشادية، ثم زينات صدقى، وإسترشطاح، بالإضافة طبعاً إلى إسماعيل يس. والفيلم، كما نعرف، حول رحلة خلاص لدى امرأة «سيدة أعمال» تتزعم جمعية مفادها أن المرأة تساوى الرجل، وهى تضرب عن الزواج، ولكنها تدخل فى رهان مع وحيد، وهو شاب رسام، فى أنها لن تتغير إزاء أفكارها، وهو يراهنها أنها سوف تحبه هو بالذات.

وعبثاً يحاول الشاب أن يثبت جاذبيته، لكن نصيبه من هذا الرهان هو علقة ساخنة على يد سيدة الأعمال عصمت «انظر الاسم ذو البعد الذكورى، والأنثوى»، وأيضاً علقة ثانية على يد مدربها، ومع كل علقة يزداد الرسام إصراراً على أنه سيكسب الرهان، وهناك مشهد بالغ القوة فى الذاكرة، حين تقبل عصمت الشاب، فيفرح هذا الأخير بشدة، لأنه اقترب من غايته، فإذا بها تكتشف أن أحمر الشفاه يطبع مع القبلات مما يؤكد أنه صناعة غير جيدة.

والفيلم خفيف الظل فى حواره الذى كتبه أبوالسعود الإبيارى، ويبدو ذلك من المشهد الذى تذهب فيه عصمت إلى منزل الشاب بدلا من أختها، وفى ليلة ممطرة، كأنها تعلن «أنا جدع» من حيث درجة المقاومة، تشرب الخمر، ولا تستطيع المقاومة، ثم تخرج وقد كادت أن تسلم بكل مشاعرها.

كما أن الرسام يستخدم الأخت حكمت فى إثارة غيرة عصمت، وهى

المخطوبة لشاب أقرب إلى الأبله، يغير بدون أى حمية، ويطارد حبيبته إلى كل مكان من أجل حمايتها من الرسام وحيد.

وينبع الضحك هنا من أشياء عديدة منها تحول وصيفة عصمت، وعدم قدرتها على حماية سيدتها ونفسها، لا من الرسام، ولا من حكمت، والفيلم يؤكد ان المرأة هى المرأة ضعيفة، عليها أن ترتدى فى النهاية ثوب الزفاف، وأن تقدم استقالتها من جمعية المرأة تساوى الرجل.

ويتضمن الفيلم استعراضا غنائياً فكاهياً فى النهاية يعتبر من الأفضل فى هذا المجال، خاصة الذى يؤديه إسماعيل يس:

يا سلام ع الحب فى طوبة يا خرابى على هوا أمشير

زعابيب ومطر ورطوبة بيخلوا القلب يطير

ويترعش ويتكتك ويقول هاتو لى دفاية

برد الغرام بيشكشك فى جنتى وقفايا

حب الشتا إذا أتى يلقى القلوب متكلفتة

حتى الجفا يعمل وفا عند الفتاة والفتى

والأغنية من تأليف الإبيارى أيضاً. والغريب أن المخرج الذى كان يقدم هذا النوع من الأفلام كان فى نفس السنة يقدم فيلماً جافاً من طراز «حميدو» أو «رصيف نمرة خمسة» به العنف الشديد، والقتل، وكان نيازى مصطفى فى كلتا الحالتين له كفاءته وتميزه.. ومن الواضح أن هذا النوع من الأفلام قد استغرقه حتى عاد مرة أخرى إلى الكوميديا فى فيلمين هما «إسماعيل يس طرزان»، أيضاً مع الإبيارى، ثم «حبيب حياتى» أول بطولة مطلقة للنابلسى. وفى هذه

السنة (١٩٥٨) قدم نيازى مصطفى ثلاثة أفلام بطولة فريد شوقى اعتمدت على العنف والجريمة، والدموية هنا «سواق نص الليل»، ثم «سلطان»، «أبوحديد»، والغريب أنه كان يخرج من استوديو به يقتل سلطان خصومه بوحشية، ويزميهم أحياء من فوق الجبل. كى يعيش مع إنسان الغابة الذى أتى به الورثة من أجل أن يرث أموالا، ويسعى كل الورثة إلى استقطابه فى «إسماعيل يس طرزان».

فحسب الوصية فى هذا الفيلم، فإن الورثة لن يأخذوا أنصبتهم إلا بعد أن يعثروا على ابن له فقده فى الغابة منذ ربع قرن، ويتطوع اثنان من الورثة للبحث عن ذلك الابن الضائع حرصاً على نصيبهما، ويجدون الابن قد تأقلم مع حياة الغابة، يعيش مع القرود، وهناك قردة بعينها، تحبه وتشعر بالغيرة عليه، وهو يصحبها معه إلى المدينة لأنه لا يستطيع أن يستغنى عنها، وتصبح سبب تكدير للورثة، وهم كثيرو العدد، ومن بين الورثة توجد فتاة عليها أن تروضه، تجعله متحضرا، فتعلمه كيف ينطق ويتكلم، ثم كيف يكتب.. ويحب.

والفيلم ملئ بالمطاردات الفكاهية بين هذا الإنسان البدائى، الذى صار متحضراً، والقرد من ناحية، ثم بين الورثة الذين يطمعون فى الأموال من ناحية أخرى، مما يدفع بالشاب أن يعود إلى الغابة مرة أخرى مع الفتاة التى أحبته.

وفى عام ١٩٥٩ قدم نيازى مصطفى ثلاثة أفلام متباينة تماماً، الأول مأساوى هو «فضيحة فى الزمالك»، ثم الفيلم الصحراوى، «سمراء سيناء»، وفيلمه الأكثر جاذبية فى عالم الكوميديا «سر طاقية الإخفاء»، الذى امتزجت فيه الكوميديا بالخدع، وأداء عبدالمنعم إبراهيم، والطفل أحمد فرحات ومحمد عبدالقدوس، وجمالات زايد. وسوف نتناول هذا الفيلم أثناء حديثنا عن عبدالمنعم إبراهيم لكن لاشك أن السيناريو الذى كتبه المخرج بالتعاون مع عبدالحى أديب بدا جذاباً فى رسم شخصية الصحفى عصفور الذى لا يصير شجاعاً إلا إذا ارتدى

طاقية الإخفاء، لكنه لا يفتقد الغباء، حيث يقع دوما فى المتاعب مع أمين منافسه على الطاقية، وعلى قلب جارته وزميلته التى ينوى الزواج منها.

وفى تلك الفترة كان نيازى مصطفى متحمساً لأن يمنح أدوار البطولة لنجوم الصف الثانى من الكوميديا، فهو الذى أعطى النابلسى فرصة عمره فى البطولة الأولى فى فيلم «حبيب حياتى»، وهو الذى أنقذ عبدالمنعم إبراهيم من عثرته بعد فشل بطولته الأولى فى فيلم «أيامى السعيدة» فمنحه بطولة «سر طاقية الإخفاء»، كما أنه أسند البطولة المطلقة لعادل خيرى فى فيلم «لقمة العيش» عام ١٩٦١، وكان قد لمع فى نفس الفترة فى تجسيد مسرحيات الريحانى القديمة. لكنه لم يكن مضحكاً فى تجربته السينمائية الأولى فى «البنات والصيف» فى نفس السنة.

فى «لقمة العيش» صار على عادل خيرى (فتحى) أن يرتدى ملابس النساء، أسوة بعبدالمنعم إبراهيم فى «سكر هانم» إخراج السيد بدير عام ١٩٠٦، ومن الواضح أن نيازى قد وضع عينيه على الأداء البارع لعبدالمنعم إبراهيم وأراد أن يراهن على عادل خيرى، وكان على فتحى أن يرتدى ملابس النساء مجبراً، باعتبار أن الصديقين محسن - صلاح ذوالفقار - وفتحى يعانيان من البطالة. تطالبهما صاحبة البنسيون بالأجرة، يجد محسن وظيفة «كمدير مزرعة» بفضل الطبيبة سامية، لكن والد سامية يشترط أن يكون الموظف متزوجاً، مما يدفع بالصديقين أن يتفتق ذهنهما عن قبول فتحى إلى ارتداء ملابس النساء.

وشتان بين سكر فى منزل عصرى، محاط بأشخاص من ثقافات متقاربة، وبين فتحى الذى يذهب إلى الريف، فمثلاً عندما يصاب بالقئ فإن من حوله من الفلاحين يتصورونه - يتصورونها، حاملاً - وتتبرع إحدى النسوة الحوامل فى تقديم نصائحها المجانية إليها دون أن تعرف الحقيقة، وتبدأ الشكوك فى

التشابك من حول الرجل الذى يرتدى الزى النسائى فى الريف، وتتعاظم المواقف الساخرة حين تأتى أخت فتحى إلى الريف لمقابلته دون أن تعرف الحقيقة.

وهذه المواقف تصنع كوميديا من الطراز الأول، لكن للأسف فإن نيازى مصطفى كان مخرجاً له حالات، حيث تتولد الضحكات فى بعض الأحيان بالغة التدفق، مثلما فى «سر طاقية الاخفاء»، و «بنات حواء»، ثم تبدو المواقف مفتعلة، ولعل هذا يرجع إلى السيناريو المكتوب، فنحن لم نسمع عن كاتب سيناريو باسم مصطفى فؤاد له أفلام متميزة فى أى نوع من الأفلام.

ويرجع لنيازى مصطفى فى انه منح فريد شوقى البطولات الكاملة له فى الكوميديا، قد يكون الممثل قد أضحك الناس فى بعض اللقطات أو المشاهد فى أفلامه السابقة، وقد يكون خفيف الظل فى فيلم من طراز «مجرم فى أجازة» لصلاح أبو سيف ١٩٥٧، لكن لاشك أن نيازى مصطفى قد سبق فطين عبدالوهاب فى إسناد أدوار البطولة الكوميدية لنجمه الذى عمل معه كثيراً، ففى عام ١٩٦١ على سبيل المثال، قدمه فى أربعة أدوار متباينة تماماً. فهو العبد الأسود عنتر بن شداد فى فيلم حول هذه الشخصية، وهو رجل صعيدى محاصر بالثأر والانتقام، فى عالم صعيدى بالغ القسوة فى «دماء على النيل»، ثم هو بالغ السخرية والخفة فى فيلمين من طراز «النصاب» و «جوز مراتى». ثم يقدمه فى دور لا يعرفه المتفرجون كثيراً عام ١٩٦٢ هو «آخر فرصة» بدا فيه فريد شوقى فى أرقى حالاته كممثل كوميدى، فسيد مسعود هنا هو موظف التأمين المنحوس، والذى تزداد خسائر الشركة بسببه، يقرر رئيسه أن يمنحه الفرصة الأخيرة لإنقاذ الشركة من الإفلاس، ويجد هذه الفرصة فى لاعب ملاكمة يجب أن يؤمن على حياته بمبلغ خمسة آلاف جنيه. وحفاظا على حياة اللاعب فإن مسعود يلعب مكانه حتى يبعد عنه أى أذى من المنتظر أن يصيبه فى المبارة والتى ينال

فيها من الضرب ما هو مبرح بشدة. لكن المصارع «عبده مجانص» تصدمه سيارة وهو عائد إلى منزله، وسرعان ما تأتى زوجته لتحصل على مبلغ التأمين.

يفقد سيد الأمل ويقرر الانتحار، لكن امرأة ثرية تأتيه، وتطلب التأمين على ابنها الصغير مقابل ثلاثين ألف جنيه، ومن خلال منحوس ينشد أمله الأخير تتولد الكوميديا، فهناك طامعون فى الميراث، وهناك محاولات لخطف الطفل، والذين شاهدوا الفيلم يتذكرون كيف اتسم فريد شوقى بخفة ظل وهو يجابه خصومه بروح رياضية فيعاركهم، وهو يستخدم لزمته المشهورة فى هذا الفيلم «ح يحصل» حتى ينقذ الطفل، وفرصته الأخيرة كموظف.

وفى عام ١٩٦٣ راح نيازى مصطفى يراهن على رشدى أباظة كنجم كوميدى فى «الساحرة الصغيرة» وهو الفيلم الذى يجعل كل من سعاد حسنى، ومديحة يسرى ورشدى أباظة يتألقون ككوميديين، بالإضافة إلى فؤاد المهندس وسعيد أبوبكر، لكننا سنتوقف مجدداً عند فيلم «العريس يصل غداً» عام ١٩٦٣، والذى حاول فيه نيازى مصطفى أن يستفيد من تألق فؤاد المهندس الذى لمع فى فيلم «عائلة زيزى»، وهو جمع كل من سعاد حسنى وأحمد رمزى وفؤاد المهندس «أبطال عائلة زيزى» فى سيناريو كتبه عبدالحى أديب.

فى الفيلم نرى الحاج جاد صاحب محل نسيج بالجملة يحب مصممة الأزياء عنايات «مديحة يسرى»، ويريد الزواج منها، ولكنها ترفض إتمام الزواج قبل أن تطمئن على بناتها كوثر، وسميرة، وليلى، يبحث الحاج عن عرسان لهن، ويجد ضالته فى أخيه الأصغر المهندس فتح الله، وترفض الفتاتان الزواج من شخصين لا تعرفانهما وتبعا لإلحاح الأم تقبل ليلى الزواج بالشاب المتقدم لها، ويصل إلى القاهرة مع صديقه ممدوح ويتعرف الشابان على بنات عنايت دون أن يعرفا أنهما المنشودتان للزواج، فيقع كل طرف فى غرام الأخرى حتى إذا تقابلت الأسرة كانت

المفاجأة.

والفكرة كما هو ملاحظ قريبة من مسرحية «زواج فيجارو»، وقد عزفت عليها الكوميديا السينمائية فى مصر مراراً. وقد شجع نجاح الأفلام الكوميدية مخرجنا للتفرغ تقريباً لهذا اللون من الأفلام، حتى فى أفلام الحركة مثل الجاسوس، وراح يقدم أفلاماً تعتمد فى المقام الأول على الكوميديا، مثل «لعبة الحب والجواز» المأخوذة عن مسرحية لماريفو، حول بنت الذوات التى تطلب من سائقها أن يحميها من زوجها السابق الذى يحاول العودة إليها، وهى ضعيفة تجاهه، تحن إليه كلما تغنى عليها بعباراته المعسولة فتعود، ويسعى السائق إلى منعها من العودة بكل أساليبه، والكوميديا هنا تنبع من رجولة السائق، وبدائيته، وميوعة الزوج القديم وتحضره الظاهر. ولابد أن يحس السائق بالحب تجاه الفتاة، وتتكرر من جديد مسألة الحب المتبادل فى إطار مضحك بين رجل حرفى، وبين امرأة سبق لها الزواج من طبقة راقية، وفشلت فى زواجها، وعليها أن تجرب الحب مع واحد من أرباب الحرف.

وفى فيلم «جناب السفير» ١٩٦٦، دخل نيازى مصطفى مرحلة جديدة، وأسند البطولة المطلقة للمهندس فى أحد أهم أدواره فى السينما الكوميدية، ثم قدم «٣٠ يوم فى السجن» فى تجربة غير موفقة، حيث حاول ألا يبعد بطله فريد شوقى عن الحركة وقد أسند لنجمه المفضل عدة أفلام كوميدية فى سوريا ولبنان فى نفس الفترة مثل «النصابين الثلاثة»، و«البدوية العاشقة»، و«سارق الملايين».. كما قدم سعاد حسنى فى العديد من الأفلام الكوميدية مثل «صغيرة على الحب» ١٩٦٦، و«شباب مجنون جدا» و «حواء والقرد»، و«بابا عايز كده». ثم كاد أن يتفرغ للمهندس، فقدمه فى دور بالغ الإضحاك، فى «أخطر رجل فى العالم» ١٩٧٧، ثم فى «العتبة جزاز»، و«انت اللى قتلت بابايا»، و

« سفاح النساء » وهى أدوار متباينة الأهمية.

لكن من يراجع شخصية مستر إكس، والسخرية المطلقة من أفلام العصابات الأمريكية على طريقة نيازى مصطفى يتأكد أن المخرج قد صنع نموذجاً لهذا النوع من الأفلام. وقد رأينا فى هذه الأفلام ممثلين غير كوميديين يؤدون أحسن أدوارهم مثل عادل أدهم الذى أدى شخصية ضابط من الإنتربول يجد نفسه فى حيرة بين رجل العصابات مستر إكس، وبين زكى، موظف المطار، الساذج، الذى يخاف من النسمة. ومن التناقض بين رجل بارع فى إطلاق النيران، يقتل منافسيه وأتباعه كما يتخلص من قطع الشطرنج، وبين زكى الذى يحب زميلته فى المطار. والفيلم كوميديا طريفة، بها الغناء، والمواقف المتناقضة، وكما أشرنا فإن نيازى مصطفى صنع نموذجاً لفيلم كوميدى جيد.

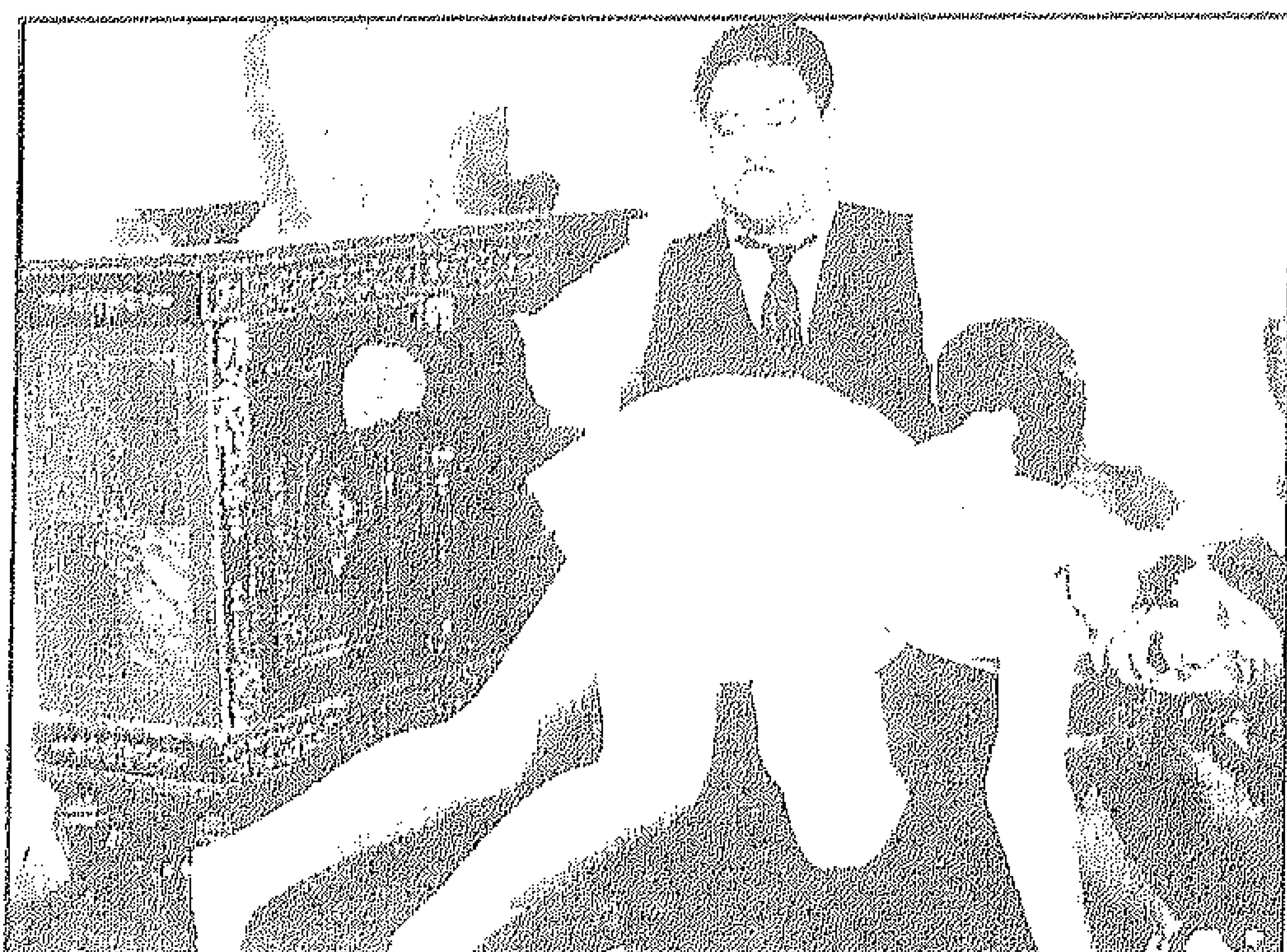
ويرجع لنيازى مصطفى الفضل فى إسناد البطولة المطلقة الأولى لعادل إمام فى فيلمه « البحث عن فضيحة » ١٩٧٣. وكان فطين عبدالوهاب قد قدمه فى دور ثانوى، لكنه بارز فى « نصف ساعة زواج ». وصلاح فى هذا الفيلم هو الريفى الساذج الذى يأتى إلى العاصمة ليعمل مهندساً، فيجد نفسه وقد دخل نادى الجزيرة وشاهد بناته بألبسة البحر ذوات القطعتين، ويقع فى غرام فتاة عليه أن يلفت نظرها دون جدوى. وينصحه زميله أن يلفت انتباه الفتاة بأن يرمى نفسه تحت عجلات عربتها ، لكن أصدقاء حنان ينهالون عليه ضرباً ظناً منهم أنه يعاكسها ، كما أن زميله يأتى له بشاب مفتول العضلات كى يضربه أمامها ، وتعرف أنه بطل قوى، لكن عن طريق الخطأ فإنه يتشاجر مع شاب قوى يكسر له عظامه مما يثير شفقة حنان عليه.

وقد كتب أحمد صالح فى مجلة « آخر ساعة » ٢٤ يناير ١٩٧٣ « إن عادل إمام طاقة كوميدية تفجرت فى هذا الفيلم. إن ميزته الرئيسية أنه يمنح بتعبيرات

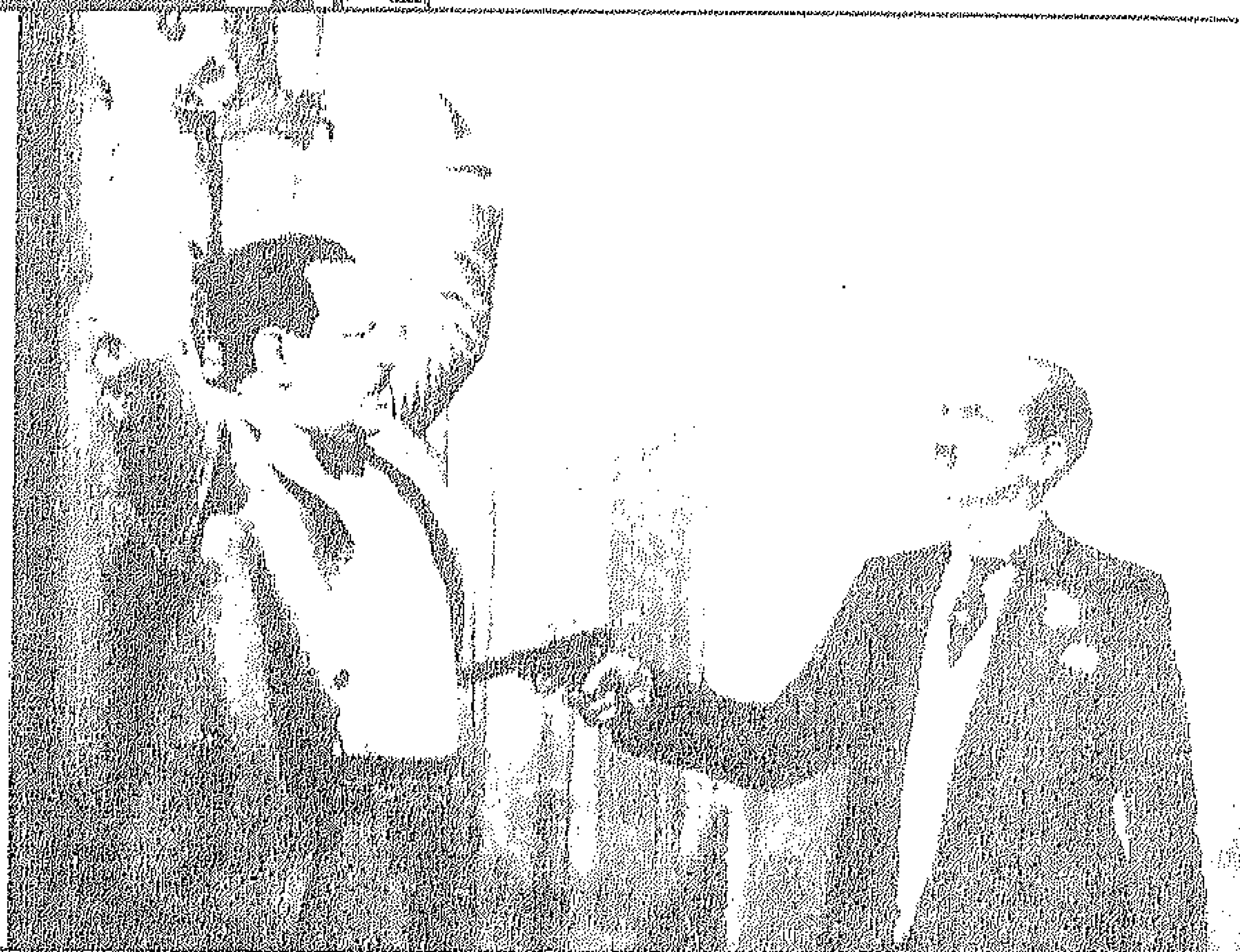
وجهه كل الإحساس بالكوميديا، فهو ليس فى حاجة، لأن يخلع بنطلونه أو يحنى مؤخرته كما يفعل البعض.. وهو قادر على أن يحمل بمفرده أى فيلم صاحب دون الحاجة لهذا «الرتل» من النجوم الكبار.

الغريب أن عادل إمام قد لجأ إلى هذه الأساليب فى أفلامه الأخيرة، مثل «بخيت وعديلة»، و«الواد محروس بتاع الوزير».

وقد استكمل نيازى مصطفى درب الكوميديا فى السبعينيات، بعد أن انحسرت أفلام الحركة. وفى قائمة أفلامه العديد من هذه الأفلام مثل «حبيبتى شقية جداً» ١٩٧٤، و «بنت اسمها محمود» ١٩٧٥، و «أزواج طائشون» ١٩٧٦، و «أونكل زيزو حبيبى» ١٩٧٧، ثم «أذكياء لكن أغبياء» ١٩٨٠، وفى عام ١٩٨٣ قام بإعادة إخراج أول أفلامه «سلامة فى خير» بشكل حديث، وقد غير الكثير من وقائعه.. ثم قدم «المشاغبون فى الجيش» عام ١٩٨٤، وفى هذه الأفلام بدأ ما يسمى بلغة الشيخوخة التى تصيب الكثير من صناع الكوميديا، حيث تصبح حركة كل منهم ثقيلة، ومفتعلة، ويحتاج الفنان إلى المزيد من المجهود من أجل إحداث «فعل» الضحك، حيث حاول أن يكرر المواقف القديمة. فلم تسعفه الموهبة وسعى إلى أن يضحك الناس، فترك أشباحاً ليست فى قوة أعماله السابقة.



لقطة من فيلم
"صغيرة على الحب"

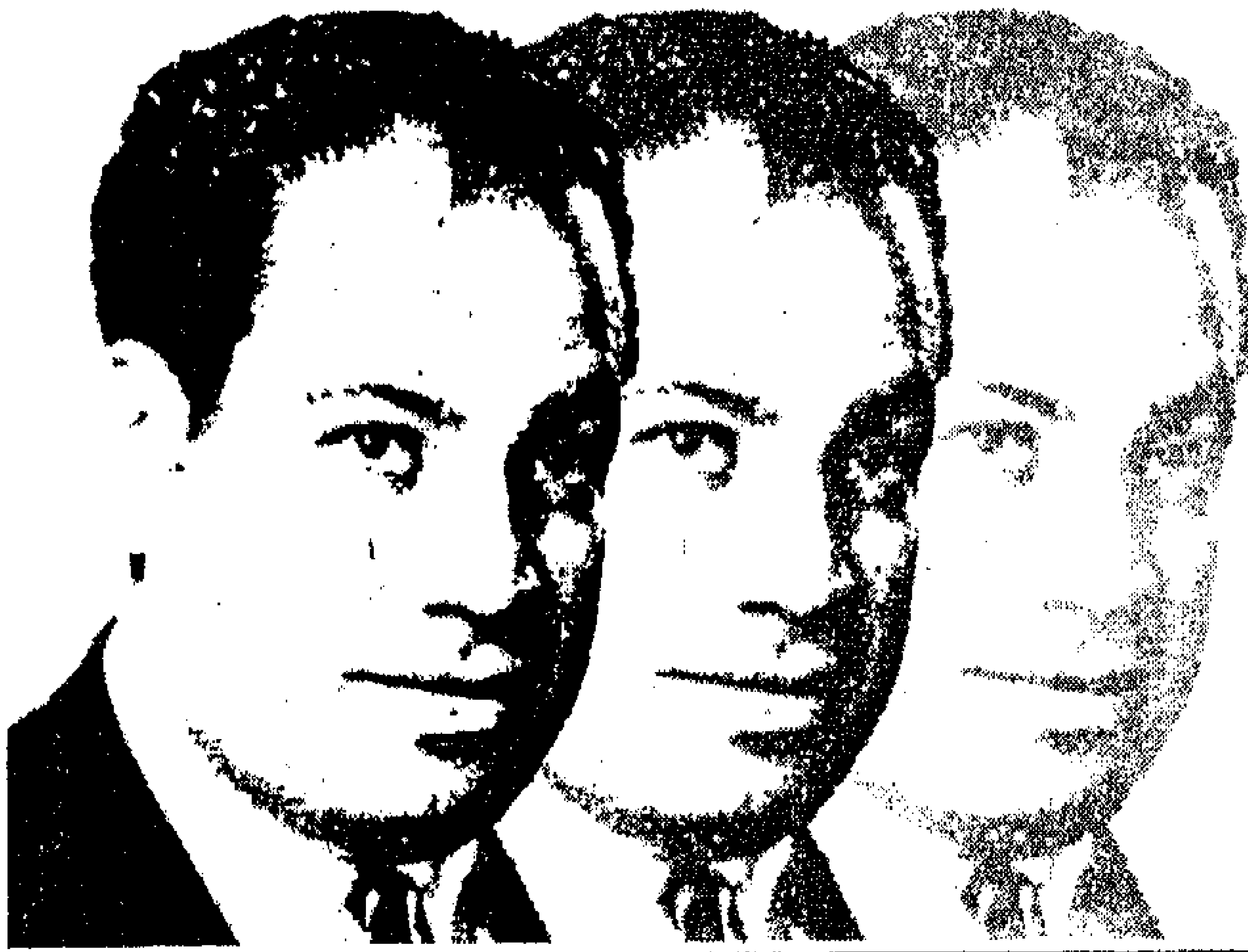


لقطة من فيلم
"سى عمر"



فؤاد المهندس، رشدى أباظة، ومديحة يسرى فى فيلم "الساحرة الصغيرة"

الفصل الثانى عشر



أبـوالسـعـود الإبيـارى

* «لو كنت مكان مدموازيل كليوباترة كنت عملت إيه؟»

- «كنت جبتها مكان شاعرى زى ده، وتروح كليوباترة مملسة على شعر أنطونيو»

* «كده؟»

- حالا يفتح لها قلبه، ويقول لها..

* قول لها..

- معقول..

* بس ما اعرفش هيروغليفى..

- لكن إيه الحنش ده.. العصفور، والعصفورة..

* هأنذا..

وسرعان ما يظهر هذا الحنش «سمسم»، كى يفسد على العروسين الجديدين خلوتهما، أو بالأحرى يفسد على فريد أن يقول لعروسه أنه يحبها، رغم أنه ردد أنه الشخص الخبير فى مثل هذه المواقف.

هذا هو الحوار الذى دار بين الزوجين، صورياً، فى فيلم «انت حبيبى» ليوسف شاهين ١٩٥٧ والذى كتبه أبوالسعود الإبيارى، وهو حوار كوميدى يعكس عبقرية كاتبه، كما أنه يعد بمثابة نموذج لما قدمه المؤلف من ناحية فى هذا الفيلم، وأيضا فى مجموع أفلامه الأخرى.

وهذا الفيلم كتب قصته والسيناريو والحوار أبوالسعود الإبيارى، والموضوع ليس جديداً بالمرة، وقد عالجته السينما المصرية فى أكثر من فيلم فى نفس الفترة، لكن الصياغة التى قدمها الإبيارى فى كل حوادث الفيلم تعكس حالة خاصة من الكوميديا، ولا نستطيع أن نقول إن الممثلين فى الفيلم لم يسبق لهم أن عملوا فى أفلام كوميدية فيما قبل، لكن لاشك أنهم جميعاً كانوا هنا فى أحسن أحوالهم، ابتداء من فريد الأطرش وشادية، وسراج منير، وهند رستم. ونقصد بالطبع أحسن أحوالهم الكوميدية.

والفيلم بمثابة حالة يتم التوقف عندها فى تاريخ صناعة السينما، لاسيما المخرج، والمطرب، وأيضا كاتب السيناريو، ورغم أن بدايته ساخرة تكاد تكون منقولة كالمسطرة من فيلم «خطف مراتى» لحسن الصيفى، حيث يعلن كل من العروسين عن كراهيته الشديدة للطرف الآخر، يندد العريس بدماثة العروسة، وتولول العروسة بمشاعر العريس، فإذا بالعروسين فى فيلم الصيفى هما صباح وأنور وجدى، نفس المشهد يتكرر فى بداية فيلم «انت حبيبى»، وقبل نزول العناوين، فإذا بالعروس هى شادية، والعريس هو فريد الأطرش، ثم يحاول كل طرف ان يعبر للآخر عن بشاعته، وعن كراهيته له، حتى يتفقا على أن يكون

الزواج صورياً.

وفيلم «انت حبيبى» كعمل كوميدى غنائى ملئ بالمواقف المضحكة، ابتداءً من حفل الزفاف، ومحاولة كل طرف استنفار الآخر، ثم الأغنية التى ينشدان بها والتى يعبر فيها كل واحد عن كراهيته الممزوجة بعبارات الغزل، مثل «شوفى وشى احمر إزاى من حبك».

وكل موقف من هذه المواقف ملئ بالضحك اللطيف، غير الصارخ، ابتداءً من المطاردات فى القطار، حيث أن هناك حبيبة قديمة فى حياة الزوج، تركب معهما القطار، وتنقض على الزوجة، وتثير الغيرة، ومن المفروض أن العروس لا يجب أن تشعر بالغيرة، لأنها فى الأساس لا تحب عريسها، بل تنفر منه، وهناك مشهد تردد فيه الراقصة عن علاقتها بفريد، باعتباره صديق قديم، وليس الحبيب، وتهتز قدما الزوجة بشدة، وتخفى ما تشعر به وسط مكابرة كاذبة.

كما أن هناك حبيب سابقاً فى حياة العروسين، يلحق بالعروسين إلى أسوان، ويبدأ فى إلقاء التعليقات السخيفة حول الاثنين، أى أن هناك طرفاً يحاول إشعال الغيرة فى قلب كل طرف على حدة. وبالتالى سوف يتولد الحب فيما بعد.

إذن.. فنحن أمام صانع كوميديا من نوع خاص، مما يؤكد أن الكوميديا نص جيد، ومتميز، وقدرة على كتابة حوار قصير، ومواقف غير مفتعلة. ولو توقفنا عند هذه العبارة فسوف نلاحظ أن فيلم «انت حبيبى» بشكل خاص غير قائم فى إضحاكه على الافتعال، بل بالعكس على المنطق، فالعروس تحب عريسها على نار هادئة، وتحبه بالعقل، وبتؤدة، وتعلن لصديق فريد أنها تحبه، ثم تدبر خطة لإبعاد نانا الراقصة عن زوجها بأى ثمن.

إذن فالمنطق هنا يصبح مضحكاً، وجذاباً للغاية، فليس هناك أى مواراة من

الطرفين، وليس هناك شخص يمشى من أمامك فلا تراه، أو شخص يقع فوق الأرض.. بافتعال كى تضحك، بل إن فريد يعرف أن خطيب زوجته، السابق موجود فى الفندق، والزوجة تعلم أن نانان تحاول إفساد كل المودة التى تتولد بين العروسين، فـ« سمسم » يأتى كى ينال ضربة من العروس بحجة أن «ضرب الحبيب مثل أكل الزبيب».

هذا نموذج من أكثر من خمسين فيلما ينتمى أغلبها إلى الكوميديا كما كتب أبوالسعود الإبيارى، وهى كتابات متدفقة، لا نستطيع أن نقول إن كلها بنفس القدرة والقوة فى الإضحاك، لكنها تعد مدرسة خاصة فى الحوار، والمواقف غير المفتعلة، ولو راجعنا أسلوب الإضحاك فى أفلام أبوالسعود الإبيارى التالية، لأدركنا أن الافتعال غير موجود فى أعمال من طراز «جوز الاثنين» لإبراهيم عمارة ١٩٤٨، و«البنات شربات» لحلمى رفلة، و «حظك هذا الأسبوع»، و«الحقونى بالمأذون» لنفس المخرج فى عام ١٩٥٣. ثم سوف يتكرر الأمر مجدداً فى «سكر هانم» للسيد بدير ١٩٦٠، و «قاضى الغرام» لحسن الصيفى و «الزوجة ١٣ » لفطين عبدالوهاب ١٩٦٤، و «المجانين فى نعيم» لحسن الصيفى ١٩٦٣، و«امرأة زوجى» لمحمود ذو الفقار ١٩٧٠ وهو آخر أفلام المخرج.

لاشك أن هناك أفلام يتسم فيها الضحك بالسذاجة، والسطحية، ولكن هذا يعود فى رأيى إلى قوة المخرج، وموهبته، مثل «إسماعيل يس فى جنينة الحيوان» لسيف الدين شوكت، و «الست نواعم» ليوسف معلوف، و «أيامى السعيدة» لأحمد ضياء الدين الذى ليست له سوابق ناجحة فى العمل فى السينما الكوميدية.

صحيح أن الكثير من هذه الموضوعات مكررة، وبعضها مقتبس من أفلام عالمية، ومسرحيات، لكن هناك مواقف كثيرة تنتمى إلى الكاتب، وتنعكس فى

الحوار، وعلى سبيل المثال، فإننا قد نتوقف فى هذا الحديث عند حوار بعينه، فإذا عدنا إلى فيلم «انت حبيبى»، وتوقفنا عند حوار آخر بين فريد وعروسه حول مسألة انتهاء المدة المسموح بها للزواج الصورى بين الطرفين، حيث أحس كل طرف بالحب العميق نحو الآخر، لكن كبرياءه يمنعه من ذلك، وتعلن الزوجة لفريد أن غداً آخر يوم، ويخبرها أن هذا مستحيل بسبب الإجراءات. ولنبدأ من الحديث الذى دار بين نانا وفريد:

- بكره آخر يوم فى الشهر، ونتمتع بالميراث.

- آه. لكن نسيت أقول لك. المسألة ح تتأخر شوية. لأن فيه مشاكل فى الميراث وخلافه.

- طب عن إذنك ما عطلكش.

- صدقت بتاعة الودع.. خاف اللى بيغشك واللى بيحبك لقرشك.

ثم الحوار الذى يدور بين الزوجة، وصديق فريد، وهى تفرح «خلاص ح نورث ميت ألف جنيه» حيث تطيل فى نطق هذه الجملة، كأنها تنوح.

وفى المساء يخرج فريد إلى عروسه فى الشرفة التى تقول:

- خلاص بكرة آخر يوم.

- فى إيه؟

- فى حياتنا الزوجية.

- آه صحيح.. وعلى كدة الآنسة مراتى فرحانة.

- من بكره ح يبقى عندى ميت ألف جنيه.

- ليه ؟

- المرحوم جدى كان عنده شروط تانية..

- بس.. (تقولها بما يعنى الكفاية)

- بس..

- بس ماتبشرشى عليا. (تقولها بما يعنى الفرحة).

والحوار طويل ولكنه جذاب للغاية.. مما يعكس ما يكتبه الإبيارى فى أفلامه ورغم طوله، فإنك كمتفرج جالس تستمتع به وتردده فى داخلك.

والغريب أن الإبيارى لم يكن فى أحسن حالاته عندما كتب أفلاماً لإسماعيل يس، بل كان أفضل كلما خرج عن دائرته، ولو قدمنا نموذجاً واضحاً لهذا الأمر، فإنه قد قام باقتباس قصة الشخص الفقير الذى تنزل عليه ثروة من السماء، مما يدفع بأصحاب المحل الذى يعمل به إلى احتكاره مرتين، وهذه الفقرة مقتبسة من مسرحية الريحانى «حسن ومرقص وكوهين» وهى بدورها مقتبسة من مسرحية فرنسية.

قدم أبوالسعود الإبيارى نصين عن هذه الفكرة، هما «تعال سلم» لحلمى رفلة ١٩٥١، ثم «المليونير الفقير» لحسن الصيفى عام ١٩٥٩، بالطبع هناك اختلافات، لكن الفيلم الأول يحمل سمة الكوميديا الموسيقية التى يغنيها فريد الأطرش عادة فى أفلامه، أما الثانى فهو غنائى، باعتبار أن فايزة أحمد قد غنت بعض الأغانى الحزينة.

هناك فارق كبير بين مساحة الكوميديا فى الفيلمين، فالأطرش الذى انطبع لدى الناس أنه مطرب الأغنيات الحزينة عن دموع الليل، والفراق، والأحزان، بدا

فى بعض أفلامه صانع كوميديا من الطراز الأول، مثلما حدث فى أفلامه العديدة التى كتبها الإبيارى، منها أيضاً «ماتقولش لحد» لبركات ١٩٤٩، و«عفريتة هانم» ١٩٤٩، و«عايزة أتجوز» لبدرخان عام ١٩٥٢.

أى أن الإبيارى قد جعل من الأطرش مضحكاً، بصرف النظر عن اسم المخرج الذى يعمل معه، بينما فشل أن يجعل الناس تضحك بنفس التدرج مع إسماعيل يس، وهو فى الأساس ممثل كوميدى. وقد يرى بعض النقاد عكس ما نذكره هنا، وقد يكون لكل ناقد وجهة نظره الخاصة. لكن لاشك أن فريد الأطرش كممثل كوميدى كان أكثر قبولاً وجاذبية من أفلامه المأساوية.

ويمكن أن نتوقف هنا عند علاقة الإبيارى بالأطرش، لنلقى نظرة على كاتب سيناريو لأفلام كوميدية، وأيضاً على مطرب استطاع إضحاك الناس، ولنبدأ بالحديث عن المقارنة بين «تعالى سلم» و «المليونير الفقير».

فنحن أمام شاب، يعمل فى كافتيريا يملكها ثلاثة أشخاص وهو نادل فى هذه الكافتيريا، يطمح فى أن يكون فناناً مشهوراً، فهو مطرب مبتدئ، والذى يربطه بالمكان هو حبه لابنة واحد من أصحاب الكافتيريا، وهذه الفتاة لا تشعر قط بأى حب تجاه النادل، والشاب مجبر أن يبقى فى المكان من أجل البقاء إلى جوار الفتاة التى يحبها، وهو يتحمل إهانات أصحاب المكان، الذين يكادون يطردونه، وعندما يأتى محامٍ لإخبارهم أن هذا النادل الفقير المهان قد نزلت عليه ثروة، فإنهم يسعون إلى امتلاكه عن طريق التعاقد معه لمدة عشرين سنة بمرتب أعلى مما يحصل عليه، حتى يظل وأمواله الموروثة بين أيديهم، ثم يدفع الرجل ابنته إلى استبقاء الشاب ورسم الحب عليه، بأى ثمن، من أجل امتلاكه عاطفياً أيضاً.

ومن التناقض تتولد الكوميديا، واللعب هنا يبدو على المكشوف، ففى البداية يسعى الرجال إلى استبقاء النادل، وهو يتدلل لأنه لا يعرف الحقيقة، وحين يعرفها فإنه يسعى بكل ما لديه من حيلة إلى فسخ العقد، فيكسر الأطباق، ويهمل فى مهام الوظيفة، لكنهم لا يتركونه فى حاله، فى الوقت الذى تكتشف الفتاة - سامية جمال - أن من تحبه وتتصوره ارستقراطياً ليس سوى شخص مخادع محتال.

وكما أشرنا فإن مسببات الضحك هنا على المكشوف، واضحة المواقف، وإذا كانت قد بدأت، فإن أصحابها خاصة الشاب الفقير لا يلبث أن يكشفها.

وفى المليونير الفقير، تتغير التفاصيل بعض الشئ. فالشاب الريفى الذى يذهب إلى القاهرة تسرق منه الأموال التى جاء بها لشراء شبكة لعروس ابن العمدة. وسرعان ما ينكشف أمره لدى عاملة التليفون، بأنه مفلس، ولن يستطيع دفع الحساب، لذا فسرعان ما يتم الإمساك به من أجل أن يعمل فى الفندق مقابل ما أقامه فيه، أى أنه صار أجيراً عند صاحب الفندق، يعمل فى المصعد، ويأتى إلى الفندق محامٍ من أجل إعلان أن الرجل هذا قد ورث ثروة كبيرة، وأنه صار مليونيراً، فى البداية يقف مدير الفندق فى حيرة ويقرر إخفاء الأمر على الشاب حتى يمكن استغلاله كمليونير، ولكن اللعب لا يلبث أن يبدو مكشوفاً.

ولأن الموضوع قد صار مستهلكاً بين يدى الإبيارى، ولأن إسماعيل يس لم يكن فى قمة حالاته ككوميدى فى تلك الآونة، فإن السيناريو قد أضاف وقائع أخرى على الفيلم، مثل ظهور عصابة تقوم بالنصب على المليونير الشاب، وتتدخل الشرطة للقبض على العصابة بعد أن ضاعت أمواله.

لكن.. لندع المقارنة بعض الوقت، ونعود إلى علاقة الإبيارى بالأطرش،

فلاشك أنه هو الذى جعله مضحكاً، ومبهجاً فى جميع الأفلام التى كتبها من أجله، ويمكن أن نقول أن كتاب الكوميديا الآخرين لم يتمكنوا من جعل الأطرش فى نفس الطزاجة مثلما حدث مع نصوص الإبيارى، ففيلم «حبيب العمر» لبركات، كتبه بديع خيرى، لم يكن بنفس الطزاجة التى عرفنا بها الأطرش فى فيلم من طراز «عايزة أتجوز»، و«عفريتة هانم»، و«ماتقولشى لحد»، و«آخر كدبة»، وغيرها من الأفلام.

وسوف نتوقف عن شكل الكوميديا فى اثنين من هذه الأفلام ففى «عايزة أتجوز» صنع الضحك أكثر من طرف غير فريد الأطرش، ونور الهدى، فهناك أيضا النابلسى وسراج منير، والراقصة ليلى الجزائرية وسليمان نجيب، والحكاية هنا أن مطربة تود أن تتزوج بعد أن خدعت فى الرجلين اللذين رميا بشباكهما حولها. الأول هو سمير الشاب الذى ينافس عمه الثرى على قلب الفتاة، والثانى هو العم المتصابى الذى لا يود الارتباط بالفنانة بشكل رسمى لكن الأمر لا يمنع أن تصير له عشيقة.

وقبل أن يظهر وحيد فى الفيلم، فإننا أمام مجابهة بين العم وابن الأخ، حيث يحاول سمير التفضل على عمه بأنه يأخذ منه مصروفه ويحاول كل منهما إخفاء مشاريعه فى نفس الليلة عن الآخر، فإذا هو مشروع واحد هو الذهاب إلى المطربة فى الملهى الذى تغنى فيه، ويكتشف الاثنان أنهما يحبان نفس المرأة، ويتنصل كل منهما من موقفه، كل بأسلوبه، سمير (النابلسى) بكبريائه الكاذب، وعجرفته التى لا أساس لها، فهو المفلس الذى يتفضل عليك بالشحاذة، أما العجوز المتصابى (سلميان نجيب) فإن له أيضاً أسلوبه فى التهرب، وفى ارتداء الملابس، وفى الذهاب أكثر من مرة إلى نور من أجل إقناعها ألا تتركه وأن تبقى معه.

أمام هذه المواقف تقرر المطربة أن تتزوج بأى ثمن، من أى شخص، وتركب مع وصيفتها سيارتها، وتلتقى فى إحدى الحدائق بمطرب مبتدئ يغنى، فترمى بأعبائها عليه، وهى مخمورة، وتتهمه أنه يضايقها، وأمام رجل الشرطة يجد وحيد نفسه مساقا إلى منزلها. وعندما تفيق من سكرتها فى صباح اليوم التالى، تنطق بكل ما يتناقض مع ما قالته ليلة البارحة، وقد حدث ذلك عن طريق الدويتو الغنائى فى أغنية مشهورة من طراز «إن جيت للحق أنا زعلانة» التى سنرى مثيلاً له يتكرر فى «أنت حبيبى».

وفى صباح اليوم التالى، يأتى البيه (العم) من أجل محاولة جديدة لاستمالة المطربة إليه، فتخفى المطرب فى الدولاب، ثم يأتى سمير وأيضاً يأتى الأقارب من الصعيد، كى يصبح من المحتم على وحيد أن يقوم بدور الزوج، ويسافر وحيد بعد ذلك لإفساد زواج سمير فى الإسكندرية، وهناك يلتقى براقصة تراه شبيها بحبيبها البحار الذى مات غرقاً، فتعامله على أنه قد عاد إلى الحياة، وتتولد مشاعر الغيرة بين الراقصة «ليلى الجزايرية»، وبين المطربة.

ومن الواضح أن الحوار الذى كتبه الإبيارى للراقصة ليلى الجزائرية، لم يكن كوميديا، لكن لاشك أن الطريقة التى تكلمت بها كانت أكثر إضحاكاً وجاذبية من كل صناع الكوميديا فى الفيلم.

وكما أشرنا، فإن الضحك هنا على المكشوف، وليس على أساس مواقف ساذجة، رأيناها فى الكثير من الأفلام الكوميدية، قد تكون المواقف متكررة أو متشابهة، مثل إثارة الغيرة أو الكشف عن بواطن المشاعر الحقيقية عن طريق بث الغيرة، لكن لاشك أن الحوار هنا جديد. ومختلف، والحوار هنا ليس مصاغا عن طريق النطق بكلمة، فتفهم خطأ. كأن ما تحدث عن موضوع ما، مثل المواجهة بين وحيد، وبين أهل العروسة فى الإسكندرية، فقد ذهب وحيد على أساس أنه

سيفسد الزواج، كى يعود سمير إلى المطربة، وتكون المشكلة أن العروس الحقيقية قد هربت مع شاب تحبه، وتخبر أباها أن يسامحها، ويجد الاب نفسه فى مأزق، فيذهب إلى الكباريه من أجل الاتفاق مع الراقصة أن تلعب دور ابنته، مقابل مبلغ من المال.

وتأتى الكوميديا هنا مما ينطق به كل من العريس والعروس، فكلاهما مزيف، ينطق بعبارات تخص ثقافته، وبيئته القادم منها ولا يلحظ أى منهما التفاوت بل نحن كمتفرجين، فهدف كل منهما إفساد الزيجة والفتاة تجدها فرصة من أجل الحصول على عريس لنفسها، فهو فى نظرها حبيبها الغائب الذى أنزلته السماء من أجلها.

والإبيارى هنا، والمخرج طبعاً، لا يجعل نجمه الرئيسى هو صانع الضحك الأول، بل الجميع هنا يثيرون الضحك بمن فيهم ثريا فخرى، أم العروس فى الإسكندرية. والغريب هنا أن وحيد لا يظهر فى الأحداث إلا بعد بدايتها بفترة تجعل المتفرج يتساءل : أين فريد الأطرش وتصبح هناك أطراف عديدة يتم تجنيدها من أجل إفساح فرصة للمطربة أن تتزوج، تتزوج بأى ثمن، ولذا فإنها تقع على وحيد، بعد نجاحه فى الأوبريت الذى يغنى فيه معها، وترقص الراقصة، ثم يعود البحار الغائب بالمصادفة من أجل نهاية سعيدة للجميع.

وإذا عدنا للفيلم الذى كتبه الإبيارى للأطرش قبل ذلك بسنوات فهو «آخر كدبة»، وهو أحد الأعمال الستة التى جمعت بين سامية جمال وفريد الأطرش، وتقوم المفارقات هنا على أساس الغيرة، فهى محركة الأحداث فى الكثير من الأفلام، والمطرب هنا اسمه سمير، وزوجته سميرة شديدة الغيرة عليه، إذن فلابد أن تتولد المتاعب عندما تظهر فى حياة الزوج فاتنة من طراز كيكى (كاميليا). وهذا الموضوع غير كاف لصنع كوميديا، ولا فيلم، لذا فإن الإبيارى قد تشعب

فى التوغل فى حكايات أخرى جانبية مثل قيام الزوج بالاصطدام بامرأة عجوز، مما يسبب لها إصابة تحتاج إلى علاج، مما سيوقع الشاب فى العديد من المآزق، وخاصة أن هذه العجوز هى عمة زميله أرنب الذى يعمل مع الزوجين فى نفس الملهى ويسكن فى الشقة الملاصقة لهما.

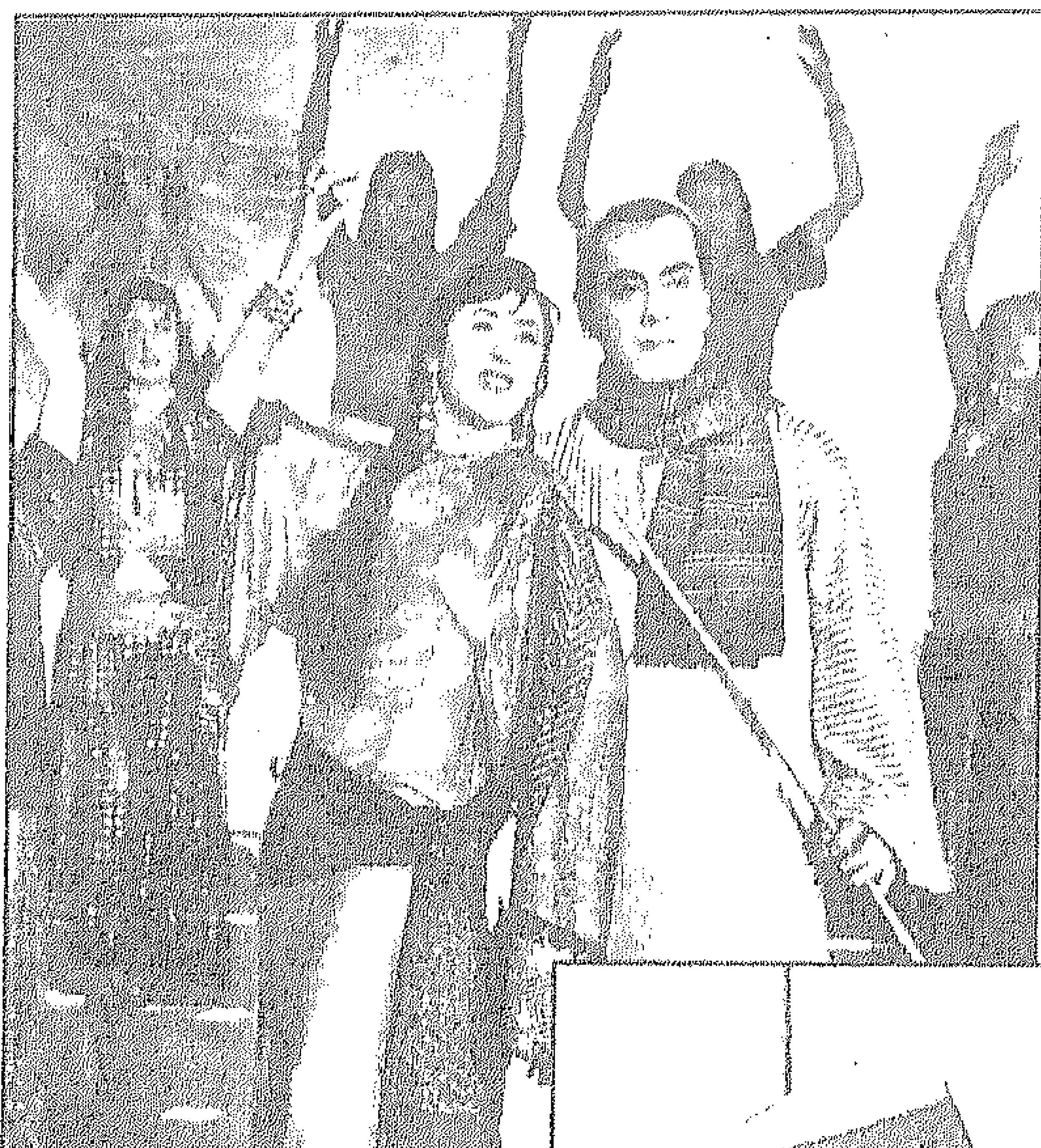
وكما نعرف فإن قصص الأفلام الكوميدية تحتاج عادة إلى موضوعات بسيطة، وتبدو كأن الحواديت فيها أشبه بالاسكتشات. لذا فإننا نخرج من حدث إلى آخر، بدون تمهيد، فالمطرب واقع بين حبه وإخلاصه لسميرة، وبين كيكى التى تفرض نفسها عليه، ويبتدع الإبيارى شخصية مهراجا، تكرر وجودها فى أفلام عديدة، يتكلم عنها سامى السلامونى فى مقال له عن الفيلم نشرته مجلة «فن» اللبنانية قائلاً : "حيث يكون أحياناً مهراجا كشمير وأحياناً «أمير بحر قزوين» أو أى ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداع شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندى، ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائماً تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره وهو يجئ دائماً إلى كباريهات القاهرة من الهند مباشرة حاملاً بالطبع ثروة طائلة يغذق منها على الراقصات والغوانى، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم بالهندى الذى لايفهمه احد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة. لانه غالبا يشخط وينطر ويطيح فى الكباريهات آمراً بأن تجيئه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك.. بل أنه فى هذا الفيلم لا يستخدم إغراء المال أو الهدايا فقط.. بل ويهدد فريد الأطرش بالمسدس أيضاً لكى يغنى بالقوة فى عيد ميلاد كاميليا.. فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقة الإيقاع التى انتشرت جدا فى حينها «أنا واللى بحبه».

وهنا ورطتان أساسيتان وقع فيهما سمير محور الفيلم، الأول هو أنه تسبب

فى ضياع عقد ثمين من ممتلكات المهراجا ، أعاره إلى كيكى ، حيث أعطاه لزوجته، حين رأته فى ملابسه فتصورته هدية من زوجها وتحتفظ به.

ويقع سمير فريسة بين زوجته الشديدة الغيرة، وبين كيكى التى تود الحصول على العقد ، وهى فتاة خفيفة، تردد دوماً «أنا مستعجلة قوى» حتى فى أشد المواقف تأزماً حيث كانت اللازمة أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررها باستمرار.. إحدى الحيل البارعة فى كتابة الكوميديا ورسم الملامح الشخصية. ولكن التى تتطلب حساباً دقيقاً ذكياً فى استخدامها بالقدر وفى التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجاً أو مفتعلاً.

كما أن سمير واقع أيضا بين المرأة العجوز التى تطارده انتقاما منه لما أصابها فى الأتوبيس، حيث يعزف على مسألة التأمين على الحياة، فوحيد يتذكر فجأة أنه كان أحد المصابين فى الأتوبيس، وعليه الحصول على تعويض مثل الآخرين، ويأتى إليه مندوب التأمين (النابلسى) الذى لا يكاد يلقى إنسانا حتى يفاجئه فى وجهة بمناسبة أو بدونها بعدد الكوارث التى يتعرض لها إن لم يقم بالتأمين على الحياة، وهو الذى يدفع بالعجوز أن تبحث عن الشخص الذى صدمها. وهناك مواقف فى الفيلم كتب عنها السلامونى قائلاً : «فالمندوب رأى مصابا والطبيب رأى مصابا آخر، والمفروض ألا تنكشف الخدعة.. وهنا يدير الإبيارى اللعبة ببراعة منقطعة النظير فهذا يختفى حين يظهر ذاك.. وهكذا.. وهى من أصعب حيل الكوميديا التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعاً».



لقطة من فيلم
"عايزة أتجوز"







الفصل الثالث عشر



سليمــــان نجيــــب

الكوميديا فن شديد القسوة على الذين يتعاملون به، وهو لايرحم حين تأتى النكتة سخيفة، أو أقل إضحاكاً، وهو فن متوقد، قد يخذل صاحبه مع مرور الزمن. لكنه فى نفس الوقت غريب الإيقاع، حيث يمكنه أن يولد نفسه ويتوهج مع مرور الزمن.

لكن هذه الظاهرة نادرة الحدوث.

فقليلاً ما نرى ممثلاً بدأ فى الأدوار التراجيدية، ثم قبعت فيه الكوميديا بشكل حاد مع مرور الزمن، ومن هؤلاء على سبيل المثال حسن عابدين الذى لمع ككوميدى فى مسرحيات وأفلام ثم ما لبث أن أنتبذ هذه الأدوار، لكن الاستثناء الأهم فى السينما المصرية هو سليمان نجيب.

إنه حالة خاصة فى عالم الكوميديا، ومن يود التوقف عنده ككوميدى من الطراز الأول أن يشاهده فى فيلم «يا حلاوة الحب» لحسين فوزى ١٩٥٢، وهو

ينافس محمد فوزى على كسب قلب الفتاة الصغيرة بومبة التى جسدتها نعيمة عاكف نحن هنا أمام ثالوث لكل منهم موهبته، قد تكتفى الممثلة بالاستعراضات والغناء، والممثل بالشدو، بالإضافة إلى التمثيل، لذا فأمام سليمان نجيب فرصة واحدة هى أن ينافس هذين الشابين بموهبته المتدفقة، وخفة ظله الحاضرة ليكون على مستوى الجاذبية.

وفى هذا الفيلم يبدو سليمان نجيب فى أحسن حالاته ككوميدى، وممثل، وخاصة فى شخصية العجوز المتصابى الذى يحاول إغواء فتاة صغيرة، حين يراها فى الحفل ترقص، فيفقد اتزانه ويروح يهلل لها، ويعلن إعجابه بها، غير عابئ بسنه ولا بهيبته. وهو يطلب الفتاة بعد ذلك، ويتجه إلى الشرفة، ويحاول أن يعطيها المفتاح، يخبرها بخفة ظله العالية أن معه نسخة أخرى، وأنه لا يريد هذه المفاتيح، وأنه تخلص منها لأجلها، وأمام هذا الإلحاح الظريف تأخذ بومبة المفتاح، ثم يأتى ابن أخيه المطرب نبيل الذى يبحث عن مطربة وممثلة استعراضية، يمكنها أن تصنع معه ثنائياً، ويحاول أن يرمى بشباكه عليها، وسرعان ما يتناحر الاثنان بالحيل، والكلمات من أجل أن يحصل كل منهما على الفتاة، يخبر نبيل عمه أن هناك هاتفاً فى انتظاره، وما أن يذهب العم حتى يرمى نبيل على بومبة بشباكه، وبعد إلحاح منه أن يتقابلا، توافق وتعطيه مفتاح عمه وتخبره أن يلتقيا فى الواحدة مساء بعد الحفل، أى فى نفس الموعد الذى ضربه العم.

وفى منزل العم، وحين تدق الساعة، يكون قد تأهب، فأعد المائدة والمشروبات وينتظر، يتم فتح الباب، يختبئ العم من أجل عمل مفاجأة، لكنه لا يعرف أن ابن أخيه هو الضيف القادم، يدخل نبيل من الباب، ويخرج العم، ثم تكون المفاجأة، يتساءل كل منهما عن سبب وجود الآخر فى هذه الشقة فى نفس المكان، وعندما يعلمان بحقيقة المقلب ينفجران فى الضحك.

والعلاقة بين الرجلين هنا هى علاقة القط بالفأر، فالعم يطارد الشاب أينما ذهب من أجل أن يقطع عليه خط التواصل مع بومبة، فهو يذهب وراءه إلى بيت بومبة، ويستغل سوء الفهم الذى حدث بينهما من أجل أن يغزو قلب الفتاة، فالمطرب يود عمل عقد عمل مع الفتاة مقابل ألف جنيه، لكن بومبة وأمها يتصورانه عقد زواج، ويتم طرد نبيل، ليدخل العم، ويعرض خدماته، فى البداية تواجهه الأسرة بحزم، ثم تلين الأم أمام رزم النقود، ويبدو سليمان نجيب هنا فى أحسن حالاته، غير مفتعل، وهو يكاد يرقص، أو يمزح، مطلقاً تعليقاً ظريفاً معبراً عن فرحته يكرره أكثر من مرة «هى دى.. هى دى».

وفيلم «يا حلاوة الحب» يعد نموذجاً حياً لما كان عليه سليمان نجيب، ولما تتمتع به الكوميديا الموسيقية من حياة، فالقصة بسيطة، والاستعراضات جذابة، والعاملون فى الفيلم فى قمة توهجهم، بالإضافة إلى زينات صدقى، وفؤاد شفيق، ووداد حمدى، وغيرهم. فالعم كالقط، يحاول الاستئثار وحده بالفتاة، وهو يرمى شباكه عليها دوماً، ولكنه يضع البنزين إلى جوار النار. فالعم يتعمد أن تعمل بومبة فى نفس الاستعراض الذى يعمل فيه نبيل، ثم هو يستغل خلافاً جديداً بين الفتاة ونبيل حين تظن أنه يحب فتاة أخرى هى شكرية «لولا صدقى» فتوافق على الزواج من العم.

وفى الفيلم جمل متميزة من الحوار لا يكتبها سوى كاتب من طراز أبوالسعود الإبيارى، خاصة التى يذهب فيها نبيل إلى المحل الذى تعمل فيه بومبة. وسرعان ما تستعير من المحل الملابس، لتوهم نبيل أنها من أسرة غنية، وتبدأ زميلتها فى إلقاء تعبيرات ساخرة عن رأيها فى الحبيب الذى وقعت زميلتها فى غرامه من خلال مدحها فى القماش الذى تعرضه. كأن تقول أنه جامد، ولطيف، وثمنه غالى، وأنه لا يتكرمش وعبارات أخرى عديدة تناولناها

فى الفصل السابق عن أبوالسعود الإبيارى.

سليمان نجيب كان فى أحسن حالاته وهو يقوم بهذا الدور، العجوز المتصابى، حيث رأيناه يكرره أمام محمد فوزى أيضاً فى «الآنسة ماما»، وأمام النابلسى فى «عايزة أتجوز»، وهو عجوز متصابى فى أفلام كثيرة يجسدها فى سنواته الأخيرة، لكن لماذا نبدأ الحديث من نهايته إلا لأنه الأكثر جاذبية؟

سليمان نجيب شخص خفيف الظل، واسع الثقافة، له جذور راقية وقفت ضده كممثل، وله حاضر إدارى بارز كمدير للأوبرا، وله موهبته فى الإلقاء، بدت فى الأحاديث الإذاعية التى يقدمها فى إذاعة القاهرة «حديث السهرة»، إذن فلم يكن مهرجا فى أفلامه الكوميدية، وإذا كان بعض أقرانه قد سمحت لهم الفرص بأن يحصلوا على بطولات فى بعض الأفلام، فإن سليمان نجيب افتقد هذه الخاصية، لكنها لم تحرمه من طزاجته، بل لعلها كانت فرصة كى ينوع من أدواره.

ونحن نذكر أن الشخصيات الأولى التى جسدها سليمان نجيب لم تكن فى إطار يدفعها إلى الضحك إلا فى حدود قليلة، خاصة فى فيلم «الوردة البيضاء» لمحمد كريم ١٩٣٣، و«دنانير» لبدرخان ١٩٤٠، وقد كان يمكن أن يكون أكثر إضحاكاً فى أفلام من طراز «دموع الحب» و «يوم سعيد» لكريم، لولا أن الشخصية الرئيسية فى الفيلم كانت لمطرب، لايكاد يختفى عن الحدث، وبالتالى فإن الأشخاص من حوله يدورون فى فلكه. ومن الواضح أن سليمان نجيب ومحمد عبد القدوس كانا يتبادلان أداء نفس الأدوار والشخصيات فى أفلامهما، عدا أن هذا الأخير لم يكن زير نساء فى أعماله، أو لم يكن الرجل البصباص، وبدا كأنه ترك زميله يتفوق فى هذه الأدوار.

وأعمال سليمان نجيب الأولى لم تتضمن هذه الشخصية، فهو الأب، وأحياناً

الإنسان المغلوب على أمره أمام زوجة متسلطة، أو الأب الثرى، الذى ينتمى إلى طبقة غنية، والذى عليه الحفاظ على تقاليد هذه الأسرة، بأن يتزوج ابنه من فتاة من نفس المستوى الاجتماعى مثلما حدث فى «عايدة» و «ليلى بنت الفقراء».

ولعل البطولة الوحيدة التى قام بها الممثل، كانت على يد نيازى مصطفى عام ١٩٣٩ فى فيلم «الدكتور» أمام أمينة رزق. وهو كالعادة رجل ناضج تجاوز الأربعين، وعليه أن يتزوج من إحسان رغم كل العقبات التى تواجهه. والدكتور حامد هنا من أسرة متواضعة يحب فتاة أرستقراطية، والدور هنا ليس كوميدى بالمرة، ولم يكن سليمان نجيب بالشخص الذى يضحك فى مثل هذه الأدوار. مثلما سيحدث فيما بعد فى «قلب امرأة»، «البيت الكبير»، كما أننا سنراه رجلا ملتزماً، بادى الانسانية والجدية فى أ أفلام من طراز «لعبة الست» ١٩٤٦، و «ليلى بنت الفقراء» ١٩٤٥، وهو يقوم بدور الوزير جعفر فى فيلم «دنانير»، ويقوم بدور أرستقراطى وقور فى «فاطمة» لأحمد بدرخان. كما أنه الطبيب الشهير، الزوج والأب لأبناء بالغين فى «البيت الكبير» لأحمد كامل مرسى، الذى يقع فى غرام راقصة تتزوجه، فتنهار على المستوى الأسرى والوظيفى، ويعود متودداً متوسلاً إلى زوجته القديمة، يحاول استمالتها للرجوع، ولا يستخدم أى وسيلة من وسائل خفة الظل التى اشتهر بها فيما بعد.

ويمكن أن يتأكد لنا أن الممثل حالات، وأنه لاشك يحتاج إلى مخرج يفهم أبعاده، ويقدمه فى أحسن صوره، فلاشك أن حسين فوزى هو خير من استغل أبعاد الكوميديا، والحضور الساخر لسليمان نجيب، يليه أنور وجدى. حيث كشف أن للممثل وجهاً آخر يختلف عن ذلك الوجه الإنسانى الجاد الذى سبق للكاميرا أن نقلته إلى المتفرجين.

وقد بدت ملامح الكوميديا فى أحسن حالاتها لدى سليمان نجيب مرتين

متتاليين فى نفس العام ١٩٤٩ من خلال «لهاليبو» لحسين فوزى، و«غزل البنات» لانور وجدى، ففى الفيلم الأول، وضع الممثل شارباً أبيضًا والمكياج الذى يعطى الإيحاء أنه رجل أكبر سناً، أكثر تزمتاً. والممثل هنا ليس الأب، بل هو الجد الذى لا يحب البنات، ويفخر بالأبناء، ولذا فإنه لا يمكن أن يقبل أن تكون له حفيدة من طراز الهام أو «لهاليبو» فتاة الأكروبات التى تعمل فى فرقة حنفى الذى رباها ودربها على فقرات الاستعراضات الخاصة. لقد هربت أم لهاليبو ذات يوم من بيتها الثرى من أجل أن تعمل فى السيرك، لذا فإن «لهاليبو» تعرف أن لها «جد» يعيش فى قصره، وتعرف أنه يكره النساء، فتستعين باثنين من أصدقائها فى الفرقة، وتتنكر فى زى ولد، وتذهب إلى الجد كى يعترف بها وتقيم معه. لكن حنفى يحاول ابتزازها حيث أنه كصاحب سيرك قد خسر الكثير بابتعادها عنه.

ومن خلال المواقف المتناقضة بين الشاب الذى يكاد أمره أن ينكشف بأنه فتاة، وبين تزمت الباشا الذى ينزل إلى الصالات، فيقابل لهاليبو كفتاة، ويحبها كعجوز متصابى، يبدأ التحول لدى الباشا الذى يدرك أن الفتاة قد لا تقل أهمية عن الشاب.

إذن، فنحن هنا فى أحد أوائل الأدوار التى جسد فيها سليمان نجيب دور العجوز المتصابى، الذى يحب فتاة لهلوبة من طراز نعيمة عاكف، وحسناء صغيرة، من طراز صباح.

وإذا كنا نتحدث عن سليمان نجيب، فلابد أن نتوقف عند دوره فى «غزل البنات»، و «مرزوق أفندى إديله حاجة»، ففى بداية الفيلم تدخل وصيفة المنزل إلى سكرتير الباشا، ليتحدثا عن سقوط ليلى فى امتحان اللغة العربية، ويصبح العبء الأكبر على السكرتير هو إبلاغ الباشا بالنبأ، فهو رجل لا يعرف الرحمة

«اتلقي وعدك يا مرزوق أفندى». ويذهب هذا الأفندى إلى الباشا، ونجده فوق إحدى أشجار حديقته، مشغول بتهذيب الشجرة، يرتدى نظارة مضحكة، وملابس لا توحى أنه باشا، وقبعة، وعبارات الرجل بالغة الحزم، لكنه ينطق بها بما يضحك الصالة، فتخرج الكلمات من بين فتحتى أنفه، كأنه أخنف، ويقول لسكرتيره بعد أن يأمره بالبحث عن مدرس لغة عربية «يا تلاقينى تحت الشجرة ديه.. أو تحت الشجرة دى».

واللقاء الأول بين الأستاذ حمام والباشا يعتبر حدثاً كوميديا فى حد ذاته، مباراة أدخلت الريحانى وسليمان نجيب تاريخ السينما من أوسع الأبواب، وقد مهد الفيلم لهذا اللقاء حين يصدم حمام أن الخدم والعاملين فى القصر يرتدون أفخر الثياب، لذا فإنه لم يكن يتصور أن يكون الباشا نفسه هو ذلك الذى ارتدى زى الجناينى.. وقد بدا ذكاء السيناريو فى تقديم ثلاثة نماذج من العاملين بالقصر، ذلك الذى يقدم القهوة والشاى، وراعى الكلب، والتلميذة، وأيضاً مرزوق أفندى، وفى كل مرة يدخل واحد منهم، يقوم حمام احتراماً وتبجيلاً، ويناديه سعادة الباشا، فيفاجأ بوظيفته، وأيضا بمرتبه العالى مما يعكس التناقض الذى يعيشه فهو مطرود من المدرسة لأنه جعل أولاد «الأرواب» نسبة إلى الأوربيين ينطقون لغة عربية. أما هذا القلق على حالة الكلب، فيرتدى زياً فاخراً، ويأخذ ثلاثين جنيهاً فى الشهر.

وفى كل مرة يحبط حمام فى الباشا إلى أن يدخل الباشا الحقيقى، يضع النظارة على عينيه، وطاقية، ويمسك السلة، ويبدو - فى عين حمام وحده، أى شخص إلا أن يكون باشا، وإذا كان حمام لا يصلح مدرساً، فهو لم يصلح أن يميز وجه الباشا من نظارته، ولن يصلح فيما بعد أن يكون عاشقاً لتلميذته.. وتبدو المواجهة بين الباشا، و حمام ثلاث مرات الأولى حين يدخل على حمام

بملابس الجناينى، يبدو قاسياً فى سخرية، إنها طبيعته، وسرعان ما يشتبك مع حمام الذى يعامله كجناينى، ويتكلم كل منهما من أنفه، وبعجرفة واضحة، الباشا بالطبع لأن هذا طبع فيه، وسمة من خلال مكانته، أمام حمام الذى رأيناه خانعاً أمام الناظر، والخدم الذين تصورهم الباشا، فإنه ينتفش فجأة أمام الباشا الحقيقى، ويأخذ فى توبيخه، ويتعمد إهانته. فيرد عليه عندما يسأله: وأنت يعنى تفهم فى قواعد اللغة العربية، فيرد حمام : أيوه زى ما أنت فاهم فى قواعد الجرجير والبقدونس.

وسرعان ما ترتفع حدة المواجهة الكلامية بين الاثنين، حتى يأتى مرزوق أفندى ليحسم الأمر، وليعرف حمام أنه الباشا، وسليمان نجيب فى هذا المشهد يبدو فى أحسن حالاته، وهو يثير الضحك بشكل غير تقليدى لما نعرفه عن الكثير من الكوميديا، وهنا تتدخل ليلى، ثم يتم فض الاشتباك بين الباشا وحمام، وبعد أن كان مصراً على طرده يتولد حديث جديد، حيث تكتشف الفتاة أن هناك سوارا من الحلى قد ضاع ... ويتم الإمساك بحمام، وتتجه أعين الاتهام إليه، وتكون فرصة للباشا من أجل التشفى، لكن ليلى سرعان ما تكتشف مكان السوار، وتظهر براءة حمام.

هنا تتم مواجهة أخرى بين الريحانى وسليمان نجيب، حين يقول الباشا : مرزوق أفندى ... إديله حاجة ... وبكل قوة الطائر الجريح يردد الريحانى فيما هو أقرب إلى الأسى منه إلى أى مضحكات : إديله حاجة ... مرزوق أفندى. إديله حاجة ... طظ ... وتتولد مأساة عمادها كرامة شخص نبيل، مخلص فى كل مايفعل، عندما يحترم الآخرين، وعندما يقوم بإهانتهم، أو يشعر نحوهم بالحب ... هذه الكرامة لاشك أنه قد تم المساس بها، ويحاول حمام أن يدافع عنها بكل جوارحه «تهينو كرامة الناس، و... وفى الآخر إديله حاجة...».

أما المواجهة الثالثة بين الاثنين، فهى تتم بعد فترة، تكون الأمور خلالها قد تحسنت إلى الأفضل، وصار حمام رجلا أنيقا، ارتدى البدلة، وهذب شعره، وقص لحيته التى كانت تضايق الباشا كثيراً، ويتساءل الباشا عن مستوى اللغة العربية لدى ليلى، ويطمئن المدرس إلى أن كل شئ على ما يرام، كما تطمئنه ليلى، ثم يبدأ الاختلاف حول أخوات «كان»، و«إن»، ويتم التوقف عند. «ما انفك» و«ما انحل»، ولأن حمام رجل مخلص، فإنه يعترض بذوق على أن «ما انفك» و«ما انحل» من أخوات «كان»... ويقف الباشا شامخا عنيدا يدافع عن معرفته فى اللغة العربية، حتى تتدخل الفتاة، وهنا يقرر المدرس أن «ما انحل» من أخوات «كان» ويضيف إليها ألفاظا أخرى مثل «ما انقرع» مما ينبه الباشا أن حمام يسخر منه، وبشدة، فيحسم الأمر : حل وسطك ... وهو الذى قال من قبل : أنا عايز ليلى تعطس (ثم يعطس) باللغة العربية.

هذا دور صغير إلى حد ما بالنسبة لممثل من طراز سليمان نجيب، لكن لاشك أنه يترك فى داخلك الأثر، ومع مرور الوقت تكتشف كمتفرج أنك تحفظ الكلمات عن ظهر قلب، وأنك لم تضحك منها، بل إنها صارت جزءا أساسياً من تركيبتك، ومن ذاكرتك عن الفيلم.

وقد كانت لدى سليمان نجيب القدرة الخارقة على التلون، فهو يقوم بدور ابن الأكابر الطيب، البالغ الرقى، خفيف الظل، يقف إلى جوار ابنته بكل الحب، وأيضاً التفتح، فهو أب عصرى فى «الزوجة السابعة» رغم أن السيناريو جعله لا يوافق على عدم الزواج لابنته الصغرى قبل الكبرى، ثم هو الأب الذى يتعاطف بشدة مع وحيدته فى «ورد الغرام»، وهو يربى الخيل، ويرى أن فى صفات الخيل ، ما تجعل منه مخلوقا أفضل من بعض البنى آدمين.

ولقد كان هناك لسليمان نجيب أسلوب فى الحديث. يبدو فى العتاب،

وطريقة استقبال الآخرين. وهى طريقة محببة لا تدفع إلى الضحك، بقدر ما هى من أسباب الابتسام، مثل الطريقة التى تصالح بها مع الباشا خصمه فى فيلم «ورد الغرام» حيث تصنع الاثنان أن اللقاء تم بالمصادفة، وكان هناك الشاب الطيار (محمد فوزى) حاضراً. وبعد التصالح الطريف، يتعاتب الاثنان، فيتدخل الشاب فى الحوار، ولكن الأب يقاطعه قائلا : «اسكت انت» كأنه يؤكد له أن هذا الكلام فقط للكبار.

وهناك مواقف كوميدية عديدة جمعت بين محمد فوزى كممثل كوميدى من طراز خاص، وبين سليمان نجيب، حيث التقيا فى أفلام عديدة منها «الزوجة السابعة» كزوج ابنته التى تذيق الشاب الويل لأنه متعدد الزوجات، ثم التقيا فى الآنسة ماما، حيث يقوم فيه بدور أبيه ويوهمه - كذبا - أنه ينافسه على قلب المطربة التى أحبها ولا يبادلها الحب. فيتظاهران أمامه أنهما متزوجان، وعلى المطرب الشاب أن يتعامل مع حبيبته التى رفض الزواج منها باعتبارها زوجة أبيه، أو ماما. إلى أن تتبلور مشاعر الحب بين المطربة الشاب الذى رفضها، وهنا يتم الاعتراف بأن مسألة زواجها من الأب لم تكن سوى تمثيلية.

كما أن سليمان نجيب نافس قلب نفس الشاب (ابن الأخ هنا) مرة أخرى فى فيلم «يا حلاوة الحب» ثم قام بتزويجه ابنته فى «ورد الغرام».

ومهما نوع الممثل من أدواره، فهو رجل فكه، ابن نكتته، تلقائى أمام الكاميرا بشكل واضح، وهناك فيلم غير كوميدى بالمرة، قام فيه الممثل بترطيب الأجواء من خلال الشخصية التى جسدها، وهى شخصية ابن القرية الذى يعيش فى البندر فى فيلم «زينب» لمحمد كريم ١٩٥٢، فهو يغازل الشابة الصغيرة زينب ويطلب منها «بوسة» بشكل مباشر، والمعروف أن البوسة لا تطلب بهذه الصورة إلا إذا كانت من شخص غير خبير، أو أنها بالنسبة له بمثابة فاكهة، أو

مادة طريفة، كما أنه يدعو البنات والشباب إليه فى داره من أجل ليلة غنائية تشدو فيها شهرزاد، ويقوم بمغازلة البنات الصغيرات أيضا مع شيخ كبير آخر جسده «عبد الوارث عسر».

وهناك فيلمان مأخوذان عن نفس القصة، قام سليمان نجيب بتمثيلها فى نفس العام تقريباً، هما «بشرة خير» لحسن رمزى ١٩٥٢، ثم «بنت الأكابر» لأنور وجدى ١٩٥٣. والفكرة هنا تقوم على أساس أن اثنين من العاملين يتم الاستعانة بهما من أجل إصلاح بعض المواسير، والسباكة فى بيت رجل ثرى، هو صاحب العمل فى الفيلم الأول، وهناك يلتقى عامل بابنة صاحب القصر، وتتولد قصة حب ملتهبة بين اثنين من طبقتين مختلفتين.

وقد شارك سليمان نجيب فى الفيلمين بدورين مختلفين تماماً، فى الأول كان هو صاحب الشركة ومالك القصر، ووالد الفتاة الثرية بالطبع. وأحمد باشا هذا رجل طيب، مرن، يسعى أن يزوج ابنته من واحد من أبناء الطبقة الراقية. لكنه يفاجأ أن الابنة ترفض، وهو الذى لم يلحظ أن هناك دائما عطل فى الحمام، حيث كانت الفتاة تتعمد أن تحدث العطب فى البانيو من أجل أن يأتى المهندس، وزميله للإصلاح وبالطبع من أجل اللقاء ومن هنا ينمو الحب.

الأب هنا رجل مرن، لا يقف ضد زواج ابنته من مهندس ناجح، وهو يتعاطف مع الابنة، ولكن مشكلة الفيلم أن هناك مدير الشركة الذى يطمع فى الزواج من ابنة صاحب الشركة يدفع بإحدى الراقصات لتدعى للفتاة أنها زوجة المهندس، وعند هذه النقطة فإن الأب يقف مع ابنته ضد المهندس، ويواسيها، ويعلن لها أنه سوف يزوجها من سيده وسيد سيده... ثم ما تلبث الحقيقة أن تتضح.

أما الفيلم الثانى، فهو «بنت الأكابر» وفيه أيضاً يأتى شابان من مصلحة

التليفونات - إسماعيل يس هو الشخص الثانى مع البطل فى كلا الفيلمين - وهنا يلتقى واحد منهما بحفيدة صاحب القصر المتزمت، والذى حبس الفتاة دوما معزولة بعيدة عن أعين الرجال، وقد جسد سليمان نجيب هنا دور شقيق الجد، الذى يتسم بمرونة وخفة ظل، فإذا كانت ابنة أخيه الراحل تحب موظف تليفونات، فإنه وهو أيضا الثرى الذى يحب شقيقة هذا الموظف - زينات صدقى - ويدافع عن الحب بشكل عام أيا كانت أطرافه، ويقف ضد الباشا مع ليلى، وحبيبها، ويرفض الامتثال لأوامر الباشا الذى يصرف عليه ويدفع له.

والشخصية هنا لإنسان طيب، عاشق، يحب فتاة صغيرة، يجب أن ينفصل عنها من أجل شاب مثلما يحدث فى بقية الأفلام، بل هو يدافع عن حبه إلى أن يفوز به، والفتاة التى يعشقها مقاربة له فى السن، جسدتها زينات صدقى.

وقد أهلت تركيبة وثقافة سليمان نجيب الممثل أن تسند إليه الأدوار الكوميدية، فهو واحد من الذين لم يقوموا قط بأدوار الرجل الشرير، بل هو ابن الذوات، ذو الثقافة العالية، كما أنه يرتدى زى ابن البلد عندما يريد، لكنه لا يتخلى عن الطبقة التى يمثلها، حتى عندما رأيناه فى دور ابن البلد فى فيلم «الآنسة حنفى» وأحب فتاة دميمة كانت فيما قبل صديقا له، وتحولت إلى امرأة عقب عملية جراحية فإنه يبدو ابن بلد أنيق، ينطق الكلمات بحروف راقية، ولا نحس أنه يمثل الشخصية، بل هو يلبسها، حتى وإن لم تصبح لائقة به.

لذا فكم رأينا سليمان نجيب يقوم بدور رئيس مجلس الإدارة الطيب الشريف، الذى لا يقف فى وجه العشاق، بل يساعدهم، ويساند كل منهم كى يلتقى بالآخر، مثلما حدث فى فيلم «أمانى العمر» عام ١٩٥٥، وهو آخر أفلامه، حيث ذهب بنفسه إلى المحامى الشاب الذى جسده سعد عبدالوهاب، كى يعرف منه كيف وصل إليه الشيك الرشوة عن طريق موظف كبير لديه...

ولعل الدور الذى أعطاه له عزالدين ذوالفقار عام ١٩٥٣ فى فيلم «قطار الليل» كان نموذجا لما يمكن أن يلبس الممثل شخصياته، فهو هنا ضابط مباحث عليه القبض على اثنين من كبار المجرمين، وهو يتخفى داخل القطار، إذن علينا أن نرى ضابطًا غير تقليديًا، وهو يتمتع بخفة الظل، حتى وإن وضع لحية مستعارة، وارتدى زى أحد الشيوخ، وفى نهاية الفيلم، يقول بخفة ظله المعهودة للحبيبين : «وانتو بقى ... ح أحط فى ايديكو كلابشات ماتتشالشى طول العمر...» وهو يقصد بالطبع رباط الزواج الذى يقيدهما إلى الأبد ...

لست من النوع الذى يتباكى على ما فقدناه، والتحسر على الواقع، فلاشك أن الحياة ولادة، ولكن لاشك أن رجلا من طراز سليمان نجيب فى عالم الأدوار الكوميدية لم يتكرر، إنه الذى يصبغ الدور بسماحته، وهويته، وفى الوقت نفسه يتقمصه فلا تشعر أنك أمام شخص يمثل، بل إنه هكذا على الطبيعة. وبالفعل، فهكذا كان سليمان نجيب.



لقطة من فيلم "يا حلاوة الحب"



لقطة من فيلم " زينب "

سليمان نجيب

١٩٣٣ : الوردة البيضاء
١٩٣٥ : دموع
١٩٣٧ : سر الدكتور إبراهيم
١٩٣٩ : الدكتور
١٩٤٠ : يوم سعيد
قلب امرأة
دنانير
١٩٤١ : إلى الأبد
١٩٤٢ : أخيرا تزوجت
عايدة
١٩٤٥ : قبلة فى لبنان
الحياة كفاح
القلب له واحد
ليلى بنت الفقراء
١٩٤٦ : دنيا
أصحاب السعادة
لست ملاكا
لعبة الست
١٩٤٧ : قلبى وسيفى
فاطمة
١٩٤٩ : لهاليبو
الليل لنا
نادية
غزل البنات
البيت الكبير

١٩٥٠ : الآنسة ماما
الزوجة السابعة
إلهام
١٩٥١ : مشغول بغيرى
ورد الغرام
حبيبتى سوسو
نهاية قصة
١٩٥٢ : حضرة المحترم
زينب
يا حلاوة الحب
ظلمت روحى
المنتصر
بشرة خير
عايزة أتجوز
١٩٥٣ : بنت الأكابر
أنا ذنبى إيه ؟
بائعة الخبز
١٩٥٤ : أمريكانى من طنطا
الحقونى بالمأذون
الآنسة حنفى
علشان عيونك
جنون الحب
١٩٥٥ : أحلام الربيع
تار بايت
أمانى العمر

الفصل الرابع عشر



حسين فوزى والكوميديا الموسيقية

حسبما جاء فى ترجمة مصطلح الكوميديا الموسيقية فى معجم الفن السينمائى لأحمد كامل مرسى ومجدى وهبه، فإنها لون متطور من الفيلم الموسيقى، يجمع بين سمات الأوبريت والأوبرا فى المسرح، وهو عبارة عن بناء درامى يعالج الموضوعات الجادة، بأسلوب مرح وخفيف، تلتقى فيه الرقة مع العنف. ولايخلو هذا البناء الدرامى من الشخصيات المرحة، والمواقف المسلية، إلى جانب العقدة الروائية المحكمة، والأزمات المثيرة والمفاجآت الحرجة، والنهايات السعيدة فى معظم الأحيان، وهو يماثل إلى حد بعيد الفيلم الموسيقى فى بعض عناصره، ولكنه يتميز عنه بجدية الموضوع، والمعالجة الهادفة، وقوة الإبداع الفنى فى الإخراج والتصوير. ومن أفلام الملهاه الموسيقية التى فازت بنجاح كبير وإقبال الجماهير نذكر على سبيل المثال لا الحصر «الفالس الكبير»، «مولد نجمة»، «صوت الموسيقى» و«سيدتى الجميلة»، «قصة الحى الغربى»، «أوليڤر»، وهى لا تخلو من رنة حزن ومسحة ألم. مؤسسة حنان، يحدوها ويخفض من حدتها.

تعانق الموسيقى الرائعة. مع الغناء العذب مع الرقصات الإيقاعية فى بعض الأحيان. وأقرب الأفلام المصرية من هذا النوع : «عايدة»، «مصنع الزوجات»، «غزل البنات» وكذلك الفيلم اللبنانى «بياع الخواتم».

والغريب رغم أن هذا المصطلح قد شارك فى صياغته أحمد كامل مرسى، فإن الأفلام التى ذكرها لا تدخل فى الكوميديا الموسيقية بقدر ما هى أفلام غنائية، باستثناء «مصنع الزوجات» فشتان بين فيلم غنائى،يقف فيه المطرب ليغنى وسط فرقة موسيقية، بحيث أنه إذا تم حذف الأغنية استقامت الأحداث كثيراً، مثل أغلب الأفلام التى قام ببطولتها مطربون، ومطربات ومنهم محمد عبدالوهاب، وعبدالحليم حافظ، وصباح، وأم كلثوم، وهى ينطبق عليها اصطلاح الكوميديا الغنائية إذا تضمنت الغناء، ومنها من أفلام عبدالحليم حافظ «أيامنا الحلوة»، و«رصاصة فى القلب» من أفلام عبدالوهاب.

لكن الاستعراض فى الكوميديا الموسيقية عمل أساسى ورئيسى فى الفيلم، بما فيه من غناء، وموسيقى، ورقص، وبقية فنون الحركة المتعارف عليها، وليس فى فيلم «غزل البنات» من الكوميديا الموسيقية لأننا إذا حذفنا الأغنيات الفردية، لوجدنا أنفسنا فى فيلم كوميدى من الطراز الأول، ولكن النماذج الواضحة لهذه الأفلام فى «دهب»، و«قطر الندى» لأنور وجدى. وبعض الأفلام التى قام ببطولتها فريد الأطرش، وأيضا فيلم «إضراب الشحاتين» لحسن الإمام.

ولعل حسين فوزى هو أهم صانع لهذه الأفلام فى مصر، حيث اقترنت أفلامه من هذه النوعية بوجود نجمة عملت فى التمثيل، والرقص، والغناء، بالإضافة إلى خفة ظلها، وقد وضعها كاتب السيناريو أبوالسعود الإبيارى فى الكثير من هذه الأفلام فى إطار كوميدى غالبا، فكانت الكوميديا بارزة فى الأداء، والمواقف،

والحوار، وأيضاً فى فحوى الموضوع نفسه، فهذا النوع من الأفلام يجب أن يتخفف تماما من حوادث العنف، والجرائم الدموية، والقتل، ويعتمد على موضوع بسيط، أغلبه يدور فى إطار قصة حب رقيقة شفافة تنتهى بزواج الحبيبين، وقد يرتبط بوجود فقراء يطمحون إلى عالم الشهرة، والنجاح، والثراء.

أى أن هناك أساسيات لدعم وتثبيت هذه الأفلام كنوع القصة، وموضوعها، وتوافر عنصر الضحك والظرف، ووجود فنانين استعراضيين، ولاشك أن ظاهرة الكوميديا الموسيقية تحتاج إلى كتاب مفصل، وهو موضوعنا فى مشاريعنا القادمة، لكن من الأهمية أن نتوقف هنا عند وجه بارز من صناعته، وهو وجه صنعه ثلاثة أطراف مخرج من طراز حسين فوزى، ونجمة من طراز نعيمة عاكف، ثم كاتب سيناريو، قد يكون الإبيارى، أو كاتب آخر استعان به المخرج.

وقد عاشت هذه الظاهرة فى أفضل حالاتها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وهى نفس فترة ازدهارها فى هوليود وأوروبا، وعمل فيها أغلب المخرجين المصريين من عباس كامل ونيازى مصطفى، إلى أحمد بدرخان وبركات وإبراهيم عمارة، كما شهدت نجومها من المطربين، والاستعراضيين، كان من أبرزهم من الرجال محمد فوزى، ومنير مراد.

لو راجعنا الأربعين فيلما التى أخرجها حسين فوزى بين عامى ١٩٤٠، ١٩٦٢، فسوف نكتشف أنه كان مولعًا بالغناء والاستعراض، والكوميديا الموسيقية فى المقام الأول، صحيح أنه قدم أفلاماً مأساوية مع عزيزة أمير مثل «بياعة التفاح»، وهو أول أفلامه، لكنه كان يضع عينيه دوما على فنانة من طراز تحية كاريوكا، ترقص، وتغنى، وتملأ الشاشة بالاستعراض فقدمها فى أفلام عديدة منها «أحب الفهلوة» ١٩٤١، «أحب البلدى» ١٩٤٣، «نادوجا» ١٩٤٣ أمام إبراهيم حمودة و «الصبر طيب» ١٩٦٧، وما أن انتهى من مرحلة الرقصة

الاستعراضية، حتى مرحلة الأفلام الغنائية مع صباح التى قدمها فى ستة أفلام هى «اكسبريس الحب» ١٩٤٣، «اناستوتة» ١٩٤٦ أما سعد عبدالوهاب و«لبنانى فى الجامعة» ١٩٤٧، و«صباح الخير»١٩٤٧، أمام فوزى ثم جمع بين صباح وفريد الأطرش «بلبل افندى»١٩٤٨، وفى العام التالى أعاد الجمع بينها وبين سعد عبدالوهاب فى «بابا عريس».

وهنا انتهت مرحلة الأفلام الغنائية بين حسين فوزى وصباح، كى تدخل نعيمة عاكف حياته، ثم يتزوجها حياتياً وفنياً، ويبدو بالغ الانبهار بها، فيقدمها فى عام واحد فى أربعة أفلام هى : «العيش والملح»، «لهاليبو» و«بلدى وخفة»، و«بابا عريس». ولاشك أن كل منهما صنع نجومية للآخر، فلم يستطع الاستغناء عنها، وكان لا يسمح لها بالعمل مع آخرين إلا فى أضيق الحدود، مثلما حدث حين أخرج لها فيلم «أربع بنات وضابط».

وقد كان الاثنان روحا الكوميديا الموسيقية الحقيقية فى تلك السنوات، فبعد أن انفصلا روحيا وإبداعيا بدت أفلام المخرج أقل قيمة، تفقد البهجة، مثل أعماله فى «مفتش المباحث»، «ياحبيبى»، «حلوة وكدابة»، وحدث نفس الشئ مع نعيمة عاكف كممثلة، حيث بدت كأنها شخص آخر غير التى ملأت السينما بالبهجة فرأيناها بدونه فى أفلام من طراز «خلخال حبيبى»، و«الحقيبة السوداء»، «بائعة الجرائد».

والأفلام التى جمعتهما معا تنتمى كلها إلى الكوميديا الموسيقية، وهى «بابا عريس « ١٩٥٠، «فرجت» ١٩٥١، «فتاة السيرك»، «ياحلاوة الحب» ١٩٥٢، «جنة ونار» ١٩٥٣، «مليون جنيه» ١٩٥٣، «نور عيونى» و«عزيزة» ١٩٥٤، «بحر الغرام» ١٩٥٥ و «تمرحنة» ١٩٥٧، ثم «أحبك ياحسن» ١٩٥٨.

وفى مجموع هذه الأفلام يمكن أن نلاحظ أنه كان هناك نجم كوميديا أو غناء أمام الممثلة فى الكثير من الأحيان مثل سعد عبدالوهاب، ومحمد فوزى، وعبدالعزيز محمود، وكارم محمود، لكن المخرج كان يحاول إثبات أن نعيمة عاكف ليست بحاجة إلى من يساندها، فكان أبطال الأفلام ليسوا من نجوم الكوميديا، أو الاستعراض خاصة شكرى سرحان الذى عمل أمامها فى خمسة أفلام، كما وقف أمامها فى أفلام أخرى كل من عماد حمدى وأنور وجدى فى دور رجال شرطة، أى أنهم كانوا رجالا لا يتسمون بالقسوة والجمود.

أى أننا أمام حالة مبهجة، فى الأداء، والموضوع، والجدير بالذكر أن حسين فوزى قد كتب الكثير من هذه الأفلام. ومن المهم أن ننقل عن المؤرخ الفنى حسين عثمان ماكتبه عن لقاء نعيمة عاكف بحسين فوزى فى مجلة «الكواكب» لنرى أن لحظة الانبهار بها كفنانة قد نقلها إلى الشاشة فى أكثر من فيلم ومنها « ياحلاوة الحب».

كان المخرج حسين فوزى شديد الاهتمام بالأفلام الاستعراضية، وكان يبحث عن هذه المواهب المدفونة لينفض عنها الغبار، ويقدمها فى هذه الأفلام، وذات ليلة ذهب إلى ملهى الكيت كات بعد أن سمع عن الراقصة الجديدة التى ترقص فى هذا الملهى والتى تتمتع بمواهب فذه، وقدم لها نفسه. وأجرى لها فى اليوم التالى اختبارا سينمائيا وأثبت الاختبار أنها صالحة للشاشة. فتعاقد معها لتقوم ببطولة فيلم «العيش الملح» الذى كان بداية شهرتها الفنية وأصبحت بعد ذلك نجمة الأفلام الاستد ضية الوحيدة التى تتمتع بمقدرة فائقة فى أن ترقص كل رقصة. وتؤدى كل اغنية.وتمثل كل دور.. وكان ظهورها فى الحياة الفنية حدثا هاما فى تاريخ السينما.

ونعيمة عاكف حالة خاصة فى الكوميديا الاستعراضية، ولذا فإن ناقداً من

طراز سامي السلاموني سيعضد هذا الاختيار حين كتب بمناسبة نقده لفيلم «لهاليبو» في الباب الأسبوعي لمجلة «فن» (أبيض وأسود) قائلاً : نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة في تاريخ السينما العربية في مصر. فهي من الحالات القليلة التي استطاع فيها النجم أن يبتدع «نوعا» متميزا من السينما مرتبطاً بمواهبه الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة من حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص. وبحيث يصبح النجم هو النوع لأن أحدا آخر غيره لا يقدمه، حتى أن نوع السينما يختفي باختفاء النجم للأسف، لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة. بل كانت دائما سينما المواهب الفردية.

وحسب الأفلام التي قامت ببطولتها نعيمة عاكف، فإننا أمام موهبة فردية هي التي تؤدي كل شئ، ومن خلفها راقصات وراقصون، وأجمل ما في الظاهرة أنها مقبولة جداً، وشديدة الجاذبية، وفي أحداث فيلم من طراز «العيش والملح» فإن المتفرج يفتقدها عندما تلتفت الأحداث إلى إثبات براءة الموظف الذي اتهم عن طريق الخطأ بأنه اختلس خزينة الشركة، فالناس لم تذهب إلى السينما من أجل هذه القصة، ولكن من أجل متابعة قصة الفتاة الفقيرة الموهوبة التي تتطلع إلى حياة أفضل، وعندما تدخل عالم الفن تجد نفسها محاطة بمن يرغبون فيها، وبأقاويل الآخرين.

وكما أشرنا، فإن قصص هذه الأفلام لابد أن تكون متشابهة، وهي متكررة من عمل لآخر، حول مرحلة الطموح، والوصول إلى الأفضل. وتحقيق المآرب. وقد تكرر هذا في أغلب أفلام الثنائي، فكان الفقراء هم وحدهم الذين يملكون الطموح، ويسعون إلى الوصول للثروة والمكانة، والشهرة من خلال الموهبة والطيبة، وهم يبحثون دوما عن مكان لهم تحت الشمس، كثيرا ما تتحقق

أحلامهم، ومثلما نراهم يعيشون فى الأزقة الضيقة، والمساكن المتهالكة، فإنهم فيما بعد يرفلون فى الثياب الأنيقة ويصبحون من علية القوم.

وسوف نتوقف هنا عند محطات بعينها من أفلام الكوميديا الموسيقية الهامة التى قدمها الثنائى وهو «لهاليبو» وهو اصطلاح شعبى يعنى الشخص الذكى اللامع الذى يفهم الأمور بسرعة، وينفذها كما يجب أن تكون، لذا فإن السلامونى فى المقال المشار إليه، راح يقارن بين الممثلة، والاسم، ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما استطاع حسين فوزى أن يحول فتاة الأكروبات هذه إلى ممثلة.

وهناك تشابه بين لهاليبوا أو إلهام وبين نعيمة كممثلة، فهى أيضاً فتاة استعراض ترقص وتغنى، وتقوم بحركات الأكروبات، وهى فى حاجة إلى من يكتشفها، تبدأ حياتها فى فرقة صغيرة، يديرها المعلم حنفى، الذى ينظر إليها كبضاعة تأتى له بالمال والزبائن، لذا فهو لا يريد أن يفقدها، سواء أن تهجر المكان، أو أن تتزوج، لذا فإنه يقف ضدها حين تقع فى قصة حب مع واحد من الأثرياء، أوحين تعثر على عمها الحقيقى.

ولهاليبو هى الفتاة الخفيفة الظل، التى تجذب الانتباه من حولها. أما حنفى الذى تولى تربيتها كفتاة لقيطة. وفى الفيلم استعان المخرج مجددا برفيقيها اللذين رأيناهما فى «العيش والملح»، وهما الممثلان حسن كامل ومختار حسين...ونحن هنا أمام قصة كوميدية من الطراز الأول، فأمام قصة الحب التى تربط بين إلهام وبين أمين ابن الأثرياء، فإن رفيقيها النمر، والفأر يصرحان لها عن أصلها، إنها ابنة أثرياء أيضاً، وليس أحد أفضل من الآخر، فأبوها الراحل ابن العز قد سبق له أن أحب بهلوانة فى السيرك، وأنجبتها منه والآن آن الأوان لتذهب إلى مكانها الطبيعى القصر. ومن خلال القصة نعرف أن الباشا الأب قد

غضب على هذه العلاقة، وبالتالى لم يعترف بالوليد. ونعرف من خلال الفلاش باك أن ابن الباشا قد تزوج من لاعبة السيرك، ومات، أى أن القصة تتكرر من جديد خلال قصة الحب التى تربط بين إلهام وأمين.

إذن، حسب القصة، فلابد للباشا الجد أن يعرف، فابنه قد مات منذ سنوات فى حادث، وها هى فتاة الاستعراض عليها مقابلة جدها الباشا مجدى القرنفلى. إذن، نحن هنا أمام جد متزمت أمام حفيدة فنانة، وهو لا يحب البنات، ولا يطيق أن يكون من بين أسرته البنات، لذا فإن على إلهام أن تدخل حياته كولد... وإذا عرفنا هذا الجد ليس سوى سليمان نجيب، وأن سكرتيره هو حسن فايق لأدركنا أن المسألة كلها هزل فى هزل، وأن اللعبة كلها لابد أن تتوقف عند الاستعراض والكوميديا والغناء، حتى تتصلح الأمور.

تكتب إلهام إلى جدها تكشف له أنها حفيدته، ولكن لأنها تعرف أنه يكره النساء، فإنها تنتحل اسم ولد بناء على نصيحة السكرتير. وكى تؤكد على صيغ هذه الحكاية بالضحك فإننا يمكن أن نرى المواجهة بين الجد والسكرتير، حيث أن علاقة الأخير بالباشا علاقة الخادم بالسيد، فالجد رجل عصبى، وبالغ التكبر، ينطق الحروف من أنفه. لذا فإن السكرتير لا يملك سوى النفاق، والطاعة.

وتقوم الكوميديا هنا على أساس الاستعراضات الكثيرة الغنائية التى تؤديها الفتاة، وأيضاً من خلال المواقف المتناقضة التى تجد فيها إلهام نفسها ولدا، وعليها إثبات ذلك إلى الجد، ويقول السلامونى أن نعيمة عاكف كنجمة استعراضية تقدم الشخصيتين (ولد وبنت) فى نفس الاستعراض لقد قدمها بشكل فنى مبتكر عن الصياغة التقليدية المعروفة فى تلك الآونة، كان يمهد لنا خدعة الفيلم الأساسية التى تقوم عليها كل مفارقاته بعد ذلك، حين اتفق الجميع على التحايل على الجد - الباشا - المتعجرف الذى يكره النساء بأن تتقدم له

حفيدته «إلهام» بملابس الرجال باعتبارها شابا وبعد ما يسمع عبدالمنعم اسماعيل أو «حنفى» الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك ذقنه ويفكر مليا، فنفهم أنه هو الآخر يتآمر حتى يستغل هذه الحيلة فيما بعد.

الكوميديا إذن تقوم هنا على أساس أن الفتاة ستشع البهجة فى البيت، والجد نفسه مستعد لذلك. ولكن حنفى يمارس التهديد فى كشف السر. والفيلم ملىء بالمواقف المضحكة، كأن يقع شارب الشاب من الفتاة ويكاد أمرها أن ينكشف، وأن تجد لهاليبو نفسها أمام أمين الذى يعرفها من أول وهلة فى ثياب رجال، كما أن الشاب يجد نفسه محاطا ببنات يحببنه أينما ذهب، أما إلهام نفسها كفتاة، فإن جدها يحبها دون أن يعرف أنها الحفيدة.

ولأننا أمام فيلم من النماذج الأهم للكوميديا الموسيقية، فإن الفتاة لا تتوقف عن تقديم الاستعراض مهما حدث، حتى ولو صارت من سكان القصر، إذن فالاستعراض الغنائى ليس حالة عابرة، ولكنه يسكن فى دم أصحابه. فدائما هناك كباريه، ورقص وغناء، وطرب، ثم مواقف كوميدية صارخة، وتحايلات وحب وينتهى كل شئ باكتشاف الأمر وتغير وجهة نظر الجد، ثم زواج أمين من إلهام.

أما الفيلم الثانى الذى سنتوقف عنده فهو «بابا عريس» وفيه استجمع المخرج نفس الفريق، فى حدوتة مقاربة، وذلك فى أول فيلم ملون بشكل كامل فى تاريخ السينما المصرية، وهو فيلم باهظ التكاليف، سواء من خلال الاستعراضات، وعدد العاملين به، وهو أيضا من تأليف المخرج نفسه، والذى استعان بكل من شكرى سرحان وحسن فايق وحسن كامل ومختار حسين.

والموضوع واحد، ومتكرر وهو عن الفنانة الفقيرة التى تكتشف بعد سنوات

طويلة أنها ابنة رجل ثرى، وعليها أن تعود إليه مرة أخرى. وهى فى نفس الوقت تحب شابا ابن أكابر، والفيلم حول أب يعتزم أن يتزوج من إحدى الغانيات، فتعمل ابنتاه دون إتمام هذه الزيجة، وتضطر الأخت الكبرى أن تعمل فى نفس الملهى الذى كانت تعمل فيه الغانية دون علم والدها، وهناك تكتشف الفتاة حقيقة مشاعر تلك الغانية نحو أبيها، فهى تخدعه مع رجل آخر، وتطمع فى ثروته، تنجح فى إبعاده عنها والعودة إلى زوجته الأولى.

والاستعراض هنا هو الشئ الرئيسى طالما أن الأحداث تدور فى كباريه مثل استعراض «دكان العرايس» الذى يعتمد على حلم طفلة فقيرة، بلعبة رأتها فى أحد محلات العرائس، وفى هذا الاستعراض، نرى نعيمة عاكف تؤدى دور الطفلة وأيضا دور العرائس، وكما كتب السلامونى أيضا عن نفس الفيلم فى تلك السلسلة المتميزة من المغامرات فإن حسين فوزى استخدم خبرته فى التحريك على إيقاع موسيقى على مزاج الراقص المرح، وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التى حركها كجزء من اللوحة الشاملة، وإلى أن يجئ الصباح، فيعود صاحب الدكان الذى هو نعيمة عاكف أيضا ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنحها عروسة بلا مقابل.

وهذه الاستعراضات مصاغة فى إطار كوميدى، كما أنها محاطة بالمزيد من المواقف المضحكة، فمثل لقاء الأختين فى القطار مع كارم الغندور الذى يكتشف أنهما ركبتا القطار بدون تذاكر، فيتطوع لدفع ثمن التذكرتين، وبكل شهامة يخرج حافظته لكنه يكتشف أن النقود ضاعت، فينزل الثلاثة إلى محطة شبراخيت. وفى ميدان المدينة يحاول المخرج الخروج من ديكورات الكباريهات إلى أجواء مفتوحة لتقديم الاستعراضات الغنائية التى تؤديها نعيمة عاكف. وهناك يحدث لشخص اسمه بطاطا (حسن فايق) ماحدث لحسين فوزى حين شاهد نعيمة

عاكف، حيث يكتشفها مع أختها، ويدور بينهما حوار كوميدى أشبه بـ «اشمعنى» كان يقول لها : انت جنان. فترد عليه : دا أنت مورستان.

ولسنا هنا بصدد حكى الفيلم، أو التأكيد على استعراضاته، ولكن يهمنا ان نضع النقاط حول مايمثله من كوميديا وأن نستعير مجدداً فقرة كتبها السلامونى فى نفس المكان قائلاً : «والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهى الاستمتاع والسعادة حتى لو ألغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة» والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث أيا كانت «بساطته»، وتكراره. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين.. » حيث ننسى أنفسنا تماما فى مشهد يمكن أن يجمع بين مارى منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسى ومختار حسين، وحسن كامل... فما بالك إن كانت هناك كاميليا أيضا بشفتيها الغليظتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغان لنعيمة عاكف.

هذا هو المزيج اللذيذ الذى يصنعه حسين فوزى، وقد ظل يكرره من فيلم لآخر، وكأنه يصنع الفيلم من أجل بطلته. حتى لو وجدنا أنفسنا فى فيلم ليست بطلته بالضرورة فنانة استعراضية، مثلما حدث فى «النمر»، ولكن نعيمة فى أغلب هذه الأفلام هى الفقيرة التى ستحقق شيئا ما فى عالم الاستعراض، وقد جعلها المخرج فتاة سيرك فى فيلم مقتبس بنفس العنوان، وجعل الثراء يأتيها فى أفلام من طراز «فرجت»، «ومليون جنيه».

وفى «عزيزة» رأينا نعيمة عاكف بوجهين، الراقصة الاستعراضية التى تعمل فى الكباريه، ثم التلميذة. وفى فيلم «بحر الغرام» جاءت الفتاة من إحدى القرى الساحلية إلى العاصمة من أجل أن تبحث عن فرصة أفضل، لكنها قررت العودة مرة أخرى إلى القرية من أجل الزواج من حبيبها الصياد ضاربة بالمجد عرض الحائط، وهى توليفة سبق لأنور وجدى أن قدمها فى «حبيب الروح».

ومن الواضح أن المخرجين كانوا يأخذون من بعضهم البعض الأفكار، والموضوعات الأكثر نجاحاً، وفى فيلم «٤ بنات وضابط» الذى أخرجه أنور وجدى لنعيمة عاكف، استفاد من القدرات الاستعراضية للممثلة، وأعطى أدوار البطولة لثلاثة آخرين هم الشقيقتين رجاء وعواطف يوسف، القادمتين من السيرك، ثم لبلبة التى راهن عليها كى تكون فيروز أخرى، وخرج وجدى من إطار الكباريهات إلى إصلاحية، ولم يقيده المكان، فلم لا تغنى البنات معا استعراضا كوميديا ساخرا من طراز «العدس» حيث راح يضع الاستعراض على كلمات أغنية «القمح»،التى تغنى بها عبدالوهاب فى «لست ملاكا» كأن تقول العدس الليلة.، ليلة عيده، يارب تبارك وتزيده.، والسخرية من العدس : «يا حلاوة العدس يارب... يندلق العدس وينكب...» كما نقل أنور وجدى الاستعراضات إلى الشارع، باعتبار أن البنات الهاربات من الإصلاحية يعملن فى الشوارع بتقديم الاستعراضات فى الأحياء الشعبية، وهى ظاهرة كانت منتشرة فى تلك السنوات بالفعل.

وقد أعطى أنور وجدى لنفسه دور الضابط، الذى سبق أن جسده فى أفلام أخرى فى نفس الفترة، من «الوحش»، إلى «النمر» ثم وجد نفسه هنا مجددا مع نعيمة عاكف فاستفاد من نجوميتها. وموهبتها فى هذا النوع من الفن : الكوميديا الموسيقية.

وقد استفاد مخرجون آخرون من موهبة نعيمة عاكف فى تلك المرحلة، وأثبتت أنها يمكن أن تنجح مع مطربين آخرين، ولاشك أن هذا كان فى مصلحتها، ففى فيلم «مدرسة البنات» لكامل التلمسانى عام ١٩٥٥، لم تعد الفتاة الفقيرة إياها، بل هى تلميذة فى مدرسة داخلية، تحب ممثلاً مشهوراً وهى تشترك فى إعداد الحفل السنوى للمدرسة، ومن هنا فإن الاستعراضات التى

قدمتها نعيمة عاكف انتقلت من كباريه إلى مسرح مدرسة. ونعيمة هنا فتاة غنية، يطمح عمها الصعيدى فى أن يزوجها لابنه الأبله، وعلى الممثل كمال الذى وقع فى غرامها أن ينقذها من هذه الزيجة كى يأخذها لنفسه.

ولاشك أن نعمية عاكف قد صبغت الأفلام التى عملت فيها بسماتها، وطريقتها فى الأداء، وخفة ظلها مثلما نقول فى الأغانى أن أم كلثوم قامت بكلثمة لحن من الألحان، ومع مرور الوقت بدأت أدوار الفنانة تتغير، وصار عليها فقط أن ترقص، وتغنى دون الحاجة إلى فرقة من وراءها، وذلك فى فيلم «تمر حنة» الذى يدور فى عالم الغوازى، والموضوع بالطبع متكرر، حول دخول الفقراء إلى عوالم الأغنياء، ورهان بين أب وابنه حول الحب بين الفقراء والأغنياء، فيحب الأب المتزمت الغازية «تمر حنة» ويكسب الابن الرهان فى الوقت الذى يتربص فيه خطيب الغازية بها كى يطعنها.

وفى هذه الأفلام الأخيرة من عصر الكوميديا الموسيقية، ازداد اقتراب نعيمة عاكف من الرقص الشرقى، فارتدت البدلة كثيراً، ورقصت مع الإيقاع، وندر الاستعراض، ومالت الموضوعات إلى المأساوية وخرجت الأفلام ربما للأبد من دائرة الكوميديا الموسيقية لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ السينما.



لقطة من فيلم
"العيش والملح"



لقطة من فيلم " خلخال حبيبى "

حسين فوزى

١٩٣٩ : بياعة التفاح

١٩٤٢ : أحب الغلط

: بحبح فى بغداد

: ليلة الفرح

١٩٤٤ : نادوجا

١٩٤٥ : أحب البلدى

: الصبر طيب

١٩٤٦ : هدمت بيتى

: يوم فى العالى

: اكسبريس الحب

١٩٤٧ : أنا ستوتة

: لبنانى فى الجامعة

: صباح الخير

: زهرة

١٩٤٨ : بلبل أفندى

١٩٤٩ : العيش والملح

: نص الليل

: لهاليبو

١٩٥٠ : بلدى وخفة

: أختى ستيتة

: بابا عريس

: سيبونى أغنى

١٩٥١ : فرجت

: فتاة السيرك

١٩٥٢ : النمر

: يا حلاوة الحب

: جنة ونار

١٩٥٣ : عفريت عم عبده

: مليون جنيه

١٩٥٤ : حلاق بغداد

: نور عيونى

: عزيزة

١٩٥٥ : بحر الغرام

١٩٥٦ : حب وإنسانية

١٩٥٧ : تمر حنة

١٩٥٨ : أحبك يا حسن

١٩٥٩ : ليلى بنت الشاطئ

: مفتش المباحث

١٩٦٠ : يا حبيبى

: غرام فى السيرك

١٩٦١ : عاشور قلب الأسد

١٩٦٢ : حلوة وكدابة

الفصل الخامس عشر



محمد فوزى
عبدالحليم حافظ

الكوميديا الغنائية

الكوميديا الغنائية تختلف بشكل جذرى عن الكوميديا الموسيقية.

ففى الأولى قد يقف مخرج يغنى تحت شرفة حبيبته بدون آلات موسيقية. لكن الألحان تأتى من الخلف، وقد يقف فوق مركب فى رحلة نيلية يغنى للآخرين، بينما هم ينظرون إليه باستمتاع دون المشاركة الفعلية فى الغناء.

الكوميديا الغنائية تعتمد فى المقام الأول على الغناء الذى يقوم به مطرب ليست لديه أى قدرات استعراضية أخرى غير الغناء، سواء كان المطرب رجلا أم امرأة. وكثير من الأغانى قدتكون مليئة بالشجن، غير مثيرة للضحك، لكن الفيلم قد ينتمى إلى الكوميديا موضوعاً. ولاشك أن السينما قد وضعت الأفلام الغنائية فى إطار حواديت مأساوية كئيبة، مليئة بالأحزان، مما يدفع بالمطرب أن يمشى فى الشوارع، أو أمام الشواطئ كى يتغنى للحبيب الذى هجر، أو للحب الضائع.

وأغلب الأفلام الغنائية تبدأ عادة بأجواء مبهجة، وتنتهي بالشجن، والأحزان، والحنين، باعتبار أن الأحداث الأولى من هذه الأفلام تشهد اللقاء بين اثنين سيتبادلان الحب، ثم سوف تأتي المصاعب عليهما، وهناك أمثلة كثيرة، لذلك سنقف عند نموذج واحد لنذكره فقط لكل مطرب، فهناك «بنات اليوم» بطولة عبدالحليم حافظ، و«ماليش غيرك» بطولة فريد الأطرش، وسلم على الحبايب بطولة صباح والعشرات من النماذج.

وسوف نتوقف فى حديثنا هنا عند نموذجين فقط من الرجال، هما محمد فوزى، وعبدالحليم حافظ، باعتبار أنهما من المطربين اللذين اشتركا فى أفلام كوميدية غنائية. وذلك باعتبار أن أفلام فريد الأطرش قد تمت مناقشتها فى إطار الحديث عن أبوالسعود الإبيارى، وأن عدد الأفلام الكوميدية لمحمد عبدالوهاب كانت قليلة، رغم أن فيلمه «رصاصة فى القلب» يمكن اتخاذه كنموذج حقيقى للكوميديا الغنائية.

ومحمد فوزى - ممثل وملحن ومغن - لم يكن استعراضيا، لكن أفلامه تضمنت الكثير من الاستعراضات الغنائية فى إطار كوميدى، وقد كان هو فى أفلامه شخصاً فكها، وليس من بين هذه الأفلام مايحمل سمة المأساوية. لذا فإن أغلب هذه الأعمال تنتهى إلى مايمكن تسميته بالكوميديا الغنائية. أما عبدالحليم حافظ فإن أفلامه التى تنتمى إلى هذا النوع أقل عدداً، لكن لايمكن الحديث عن الكوميديا فى الأفلام الغنائية دون الرجوع إلى واحد أو أكثر منها. وفى أفلامه لم يفعل شيئا أكثر من الغناء. ومن الواضح أنه كان موهوباً فى التمثيل من ناحية، وله جاذبيته، فضلا عما يتمتع به من خفة ظل.

وإذا كان فريد الأطرش قد عمل مع عدد محدود من كتاب السيناريو، والمخرجين والممثلات فى أفلامه مثل بدرخان وبركات، وأبوالسعود الإبيارى فإن

كلا من عبدالحليم حافظ ومحمد فوزى قد عملا فى أفلامهما مع العديد من المخرجين وكتاب السيناريو والممثلات، ومما لاشك فيه أن ذلك ترك أثره على موضوعات أفلام عبدالحليم حافظ، ومحمد فوزى من ناحية عدم تكرار نفس الموضوع فى فيلمين يقوم بهما الممثل المطرب فى حياته.

مثل فوزى فى أفلامه من إخراج يوسف وهبى، وبدرخان، ومحمد كريم، وعبدالفتاح حسن، وعباس كامل، وحسين فوزى، وعزالدين ذوالفقار، وبركات، ونيازى مصطفى، وعاطف سالم، وأحمد ضياء له، لكن من بين الأفلام الستة والثلاثين التى عمل فيها، أخرج له حلمى رفلة أربعة عشر فيلما، أما عبدالحليم حافظ فقد قام بالعمل فى ستة عشر فيلما أخرج له بركات ثلاثة أفلام، وقدم له حلمى رفلة ثلاثة أفلام.

والغريب أن الأفلام الأكثر إضحاكا فى الكوميديا لكلا المطربين هى التى أخرجها الاثنان، مع بعض الاستثناءات القلية، أى أن المخرج هو الذى كان يختار النص والمطرب، ويضفى على المطرب حسا كوميديا عاليا، فبالنسبة لبدايات محمد فوزى فإن أفلامه الأولى خلت تقريبا من الكوميديا، خاصة الدور الذى يؤديه المطرب، وقد تكرر نفس الشئ بالنسبة لزميله، ومن يراجع دور فوزى فى فيلم «مجد ودموع» لبدرخان عام ١٩٤٦، فسوف يلاحظ أن المطرب هنا كان ثقيل الظل، مأساوى، يدفع الكثير من المعاناة مقابل موقفه، سواء تجاه الفتاة التى آواها، فصارت مطربة وأنكرته، وتزوجت من غيره، ثم ارتضى أن يقترن بها فيما بعد، كما أنه ضحية لتعسف مديره الذى ينقله إلى الصعيد عقاباً له لأنه أحب المرأة التى يغازلها.

لكن شتان بين المطرب والممثل هنا وبين الصورة التى وضعه فى إطارها حلمى رفلة فى أول أفلامهما معا «العقل فى إجازة» عام ١٩٤٧، وقد حدث

نفس الشئ أيضاً مع عبدالحليم حافظ، فشتان بين دوره الجاد المتزن فى فيلم «لحن الوفاء» لإبراهيم عمارة ١٩٥٥، وبين أول تعاون له مع حلمى رفلة فى الفيلم الثنائى الكوميدى «ليالى الحب» فى نفس العام، ثم قيامه بدور الشاب الذى يهوى مغازلة الفتيات فى «فتى أحلامى» ١٩٥٨.

إذن، فارتباط كل من فوزى، وعبدالحليم بالكوميديا الغنائية قد رجع إلى علاقتهما ببركات ورفلة، ولنبدأ بفيلم «العقل فى إجازة»، والكوميديا فى الفيلم تقوم على الكذب اللطيف، حيث أننا أمام شاب ثرى يلتقى بفتاة أرستقراطية فيدعى أنه يعمل سائقا، وأنه الآن بلا عمل، ويبحث عن فرصة للعمل لديها، وبالفعل فإنه يحصل على وظيفة لدى أسرة الفتاة الثرية، وتكتشف أنها مخطوبة لشاب محتال يوهمها أنه ثرى لطمع فى أموالها، كما أنها تزعم لخطيبها أنها ثرية وهى فى الحقيقة تحأول إنقاذ أهلها من الإفلاس وتدهور الحال، وقد خطبت لهذا الشاب ظناً منها أنه سينقذ أسرتها بالمال الذى يوفر عليهم إشهار الإفلاس، وفى غضون هذه الأحلاث يحاول السائق التقرب من حبيبته، لكنها تصده دائما فتدفعه عنها.

والموضوع كما نلاحظ يصلح للكوميديا، خاصة أننا هنا أمام شادية فى أول بطولة لها، رغم أن ليلى فوزى هنا هى البطلة الرئيسية، لكن شادية تقوم بدور الحبيبة البديلة التى يكتشف أنها تحبه لأنه سائق فيرتبط بها. حيث سرعان ما يتم اكتشاف الأمر، وأن الشاب السائق ثرى.

وبينما نرى محمد فوزى فى أحسن حالته ككوميدى مع رفلة، فإنه عندما يتعامل فى نفس السنة مع بدرخان فى «قبلنى يا أبى» فإنه يعود مرة أخرى للموضوعات المأساوية، لكن عباس كامل وضعه فى إطاره المضحك فى «عروسة البحر» أيضاً فى نفس السنة. ويعود فوزى إلى الكوميديا فى السنة التالية فى

«حب وجنون»، ويقف إلى جواره كل من تحية كاريوكا بحيويتها وإسماعيل يس. فلاشك أن مشاعر الغيرة التى تنتاب الراقصة أزهار فى المطرب الشاب القادم من الريف، ورد فعل هذا المطرب إزاءها من مولدات الضحك فى الفيلم. فكلاهما يلعب مع الآخر لعبة القط والفأر. يحاول الشاب إثبات أنه الحبيب المخلص، وكلما فعل ذلك، تولدت مشكلة جديدة تفسد ما بينهما إلى أن تقوم إحدى السيدات باختطاف المطرب الشاب حتى لا يتمكن من إتمام زواجه من الراقصة. وكلها أسباب تدعو إلى الضحك.

وفى نفس السنة عمل فوزى فى فيلم كوميدى آخر مع حلمى رفلة هو«الروح والجسد» جمع فيه كل من شادية وكاميليا وإسماعيل يس وكمال الشناوى أمام المطرب.. حيث قام فوزى بدور المطرب والشناوى بدور الشاعر. ويقع الاثنان فى حب نفس الفتاة التى تعمل بالطرب. وموضوع هذا الفيلم قامت السينما الغنائية بتقديمه أكثر من مرة، منها فيلم «هذا أحبه وهذا أريده» لحسن الإمام ١٩٧٥، لكنه لم يكن كوميديا، فالشابان لا يعرفان أنهما يحبان نفس الفتاة، يضع أحدهما اسمه على الخطابات التى يمليها عليه الثانى، فتحب أسلوب الكتابة، والشخص الآخر الذى لم يسطرها، وتحتفى المطربة بهذه الحكايات على أساس أنها قادمة من الموسيقى المطرب. يظل هذا اللبس فترة حتى تظهر راقصة فى حياة المطرب فى الوقت الذى كان له فيه ذيوع وشهرة تملأ حياته. يتعرض المطرب لحادث تصادم يفقد على أثره البصر، ويترك الغناء. وتصبح المسافة بين صديقه الأديب والمطربة أكثر قربا ويتم زواجهما.

لكن المطرب لا يلبث أن يسترد بصره عقب عملية، ويقرر التضحية من أجل سعادة من يحب... ولاشك أن وجود هذه المزيج من الممثلين يساعد على إضفاء روح البهجة، والفيلم كما هو ملاحظ يبدأ بأجواء كوميدية، ثم ينتهى ويصبح

مأساويا إنسانيا ، وتلك سمة فى أغلب الأفلام الغنائية حيث تعلو البهجة الأحداث، وما تلبث المتاعب أن تبدأ.. لكن لاشك أن المرارة أقل فى أفلام محمد فوزى. فالمتاعب لذيذة فى فيلم «ورد الغرام» على سبيل المثال، والمقالب التى تحاط من حول الطيار من أجل كشف غرضه أنه أراد الإيقاع بالفتاة من أجل فساد القضية المرفوعة ضد ابن خاله... ولا تعدو المتاعب أن تكون سحابة سريعة تكدر حياة الحبيبين، وعلى طريقة عشاق عصر الفروسية، يتسلق الطيار إلى النافذة، ويقفز إلى حبيبته، وتهرب منه، وتركب سيارة، تتجه بها إلى المطار، وهناك تصعد إلى الطيارة، وتجد حبيبها إلى جوارها... هى إذن أجواء كوميديا وردية السمة بوجود مزيج من الفنانين لم يشأوا أن يضعوا المطرب فى إطار مأساوى، وهو الخفيف الظل.

وقد تكررت هذه الأجواء الكوميدية كثيرا فى أفلام محمد فوزى، وخاصة فى «فاطمة وماريكا وراشيل»، فنحن أمام نص كوميدى بارع اقتبسه الإبيارى عن «زواج فيجارو»، وقبل أن يدخلنا الفيلم فى أجواء العريس الذى يرتدى زى مخدومه، من أجل إفساد الزواج، فإننا نعيش عالما كوميديا ساخراً حول ثلاث بنات وأكثر رمى عليهن، وعلى أسرهن، الفتى الشاب الأولى يهودية من أسرة بخيلة تعمل على استغلال الشاب، وتستنزف أمواله، وتعرض عليه راشيل الذهاب معا إلى الحائكة، وتدعى ماريكا ، وأمام الفتاة اليهودية يسمى نفسه «يوسف» ثم عندما يوقع الفتاة اليونانية الأصل فى حباله، يدعى أنه مسيحى مثلها .

لكن راشيل لا تلبث أن تعرف بأمر العلاقة، فتحدث بينهما مشاجرة يهرب يوسف منها محاولا الإفلات بجلده، وفى الفيلم يبدو الشاب بالغ الخفة، تنافسه فى ذلك نيللى مظلوم فى رشاقتها وجاذبيتها، ودلالها، وأسلوب نطقها للجمل،

جمالها الأخاذ، وعندما يحضر يوسف أحد الأفراح فإنه يغنى للعريس «كان درى عليك عليك بدرى» وهى أغنية أخرى فيها سخرية من الذين يتزوجون، يدخلون قفص المتعة والعذاب ثم نراه يغنى لنفسه هذه الأغنية عندما يقع فى فس القفص فى نهاية الأحداث بعد سلسلة متتابعة من المقالب التى برع ومارشيه والإبيارى فى صياغتها، فعلى السيدة أن تتخفى هى الأخرى فى زى لخادمة، وأن يدخل يوسف وصديقه - إسماعيل يس - مرتدين ملابس أهل لقرية، يحملان معهما الأقفاص، وعيدان القصب، ويبدو شكل كلٍ منهما كأنهما غير مناسبين بالمرة للزواج من السيدة وتابعتها. لكن لن تلبث الأمور أن تتضح فيما بعد، ويحب الفتاة التى تماثله فى المركز والمكانة الاجتماعية، وكذلك لخادم، والوصيفة.

ومسألة تبادل الأماكن، وتصور شخص ما أن الذى أمامه يتمتع بمكانة أخرى هى إحدى الموضوعات المحببة كثيرا لدى حلمى رفلة، وسوف نراه يكررها كثيراً فى أفلامه، خاصة الكوميديا الثنائية، ومنها «ليالى الحب»، و«من أين لك هذا»، و «ابن للإيجار».

ومن الواضح أن محمد فوزى ما كان يضفى من بهجته بشكل واضح على شخصيات أفلامه، وكان كممثل ومطرب موجود فى العمل، كأنه يختاره لنفسه، و كأنه مكتوب من أجله وحده. ونحن نراه مصوراً للكوميديا والإضحاك فى كل حداث الكثير من أفلامه، وليس فى بداية الأحداث أو بعضها، مثلما حدث فى فاطمة وماريكا وراشيل»، وأيضاً فى «الزوجة السابعة» لإبراهيم عمارة ١٩٥، فهو منذ البداية ذلك الولد الشقى، المغرم بالنساء، يفقد اتزانه عندما ى فتاة حلوة لم يسبق له أن رآها من قبل، ولأنه ثرى، يسعى إلى امتلاكها عض الوقت عن طريق الزواج.

وقد حدث هذا مع فتاة شاهدها على الشاطئ، فراح يتتبعها، ويمارس مضايقاته اللذيذة لها، وقد كانت الفتاة عنيدة صلبة، لم تستجب له، حتى بعد أن تزوجها، واستغل الظروف المالية السيئة التى يمر بها أبوها، فوافق هذا الأخير على الزواج. والزوجة تصبح شديدة العناد بعد الزفاف عندما تعرف أنها السابعة فى حياته، وأنها لن تكون سوى مرحلة عابرة. لذا فإنها لا تسلم نفسها إليه. مما يزيده جنونا وإصراراً على ذلك. يحاول الحصول عليها، تقف له بالمرصاد فى فى مواقف بالغة الطرافة، يدخلان فى معارك تنتصر هى فيها بالضربة القاضية، ثم تروح بدورها تدبر له المقالب.

والزوجة تحب وحيد، وتريد الاحتفاظ به، لكنها لا تترك نفسها له إلا بعد أن تلقنه الدرس تلو الدرس حيث تشعل نيران الغيرة فى أعماقه من خلال صديقه - إسماعيل يس - وتوهمه أنها كانت مع شخص فى أحدى دور السينما، ونعرف أن الشخص الآخر هو الصديق.

وفى هذا الفيلم مشاهد كلاسيكية كوميدية ستصير فيما بعد بمثابة المنابع التى يقتبس منها الآخرون لصنع الضحك فى أفلام أخرى، فمشهد المواجهة بين الزوجين بالملاكمة، وخروج وحيد وعلى عينيه علامات الهزيمة، والضربة القاضية قد رأيناها تتكرر أيضا مع نفس الممثل فى فيلم «بنات حواء» أمام مديحة يسرى، ومشهد شكوك الزوج فى أن زوجته كانت فى السينما مع صديق (كله تم بالإيحاء) فقد رأيناه فيما بعد فى فيلم «الستات مايعرفوش يكدبوا»، وكان إسماعيل يس فى كلا الفيلمين هو الصديق المقصود.

وقد كان فيلم «بنات حواء» ذروة القمة فى الكوميديا الغنائية فى أفلام محمد فوزى كممثل ومطرب، وأيضاً بشكل عام فى هذا النوع من الأفلام بالإضافة إلى أعمال نعيمة عاكف، وقد بدأ الممثل كأن النصوص التى عمل بها

فيما بعد قد امتلأت بالمتاعب، والغصة بشكل واضح، فلم يكن المطرب مبهجاً بنفس القوة، رغم أنه يجسد نفس الشخصيات تقريباً، فى فيلم «دايما معاك» لبركات عام ١٩٥٤، الشاب سائق القطار، الذى له فى كل محطة سكة حديد من الإسكندرية إلى القاهرة حبيبة، ولكل منهن أسلوبه فى مغازلتها لها، فهو يخدع رئيس القطار الذى يعمل معه، ويضع رسائله إلى ابنته فى سترته، كما أن الابنة تفعل ذلك أيضاً. ورغم ما تتسم به من شقاوة، فإن الممثل بدا وكأنه قد شبع من هذه الأدوار، فبدا ثقيلاً، مهموما.. ولم تكن له نفس طزاجة القدرة على الإضحاك مثلما سبق أن فعل فى أفلامه السابقة، حيث أتقن دور الدون جوان بحذافيره.

وفى فيلم «ثورة المدينة» لحلمى رفلة أيضاً عام ١٩٥٥، رأينا أنفسنا أمام موضوع لا ينتمى إلى كل العاملين به، ملئ بأحداث كئيبة عن المرأة التى تموت عندما تلد لأول مرة وخوف الأب والزوج عليها، والترقب لما سوف يحدث لها، ومن المعروف أن الكوميديا والضحك يأتيان مع المفاجأة، والمباغتة فى المقام الأول، وأن الترقب والحذر يأتيان عليهما، لذا فإن الأغنيات نفسها بدت كئيبة، حزينة تعبر عن حالة البطلين، وجاءت أيضا قليلة الدور، كأننا لسنا أمام اثنين من أبرز أقطاب الطرب فى تلك الآونة، وشتان بين أجواء «الآنسة ماما» الذى أخرجه أيضا حلمى رفلة عام ١٩٥٠، وبين هذا الفيلم الملئ بالكآبة.

وبدا محمد فوزى كأنه يسير فى نفس الدرب، يفقد بهجته على الشاشة فى أعماله التالية، مثل «معجزة السماء» لعاطف سالم ١٩٥٥ الذى جسد فيه دور شاب يعيش فى مشاكل أسرية، ويشرد فى قصة أخرى كان يمكنها أن تحدث فى مصيف رأس البر مع زوجته، لتنتهى بمأساة، وموت وسجن، فيصحو من شروده، ويدرك أن نصيبه المكتوب له فى الواقع كشخص فقير، أفضل بكثير بما لو صار مطربا مشهورا لتنتهى حياته بمأساة.

فى هذه السنوات أدار كل من حلمى رفلة، وبركات ظهريهما لمحمد فوزى إلى نجم آخر جديد أكثر شبابا تأتى السنوات كى تنطق باسمه هو عبدالحليم حافظ، ووجد نفسه بعيدا عن السينما ثلاث سنوات ثم ليعود فى فيلمين أحدهما كوميدى، غنائى هو «كل دقة فى قلبى» لأحمد ضياء الدين، حاول فيه فوزى أن يثير الضحك عبثا وهو يقيم فى منزل الراقصة التى صدمته بسيارتها، فتم وضع ساقه فى الجبس وسبب وجوده الكثير من القلق لخطيب الفتاة السمج. أما الفيلم الثانى الذى كان يتضمن المآسى، وقصص الغدر فهو «ليلى بنت الشاطئ» لحسين فوزى.

هنا بدأت مرحلة جديدة من الكوميديا الغنائية، ولعلها الأخيرة فى السينما المصرية، تم الاستعانة فيها، بعبدالحليم حافظ، وكما أشرنا أنه كان يغنى فقط، ولم تكن أفلامه من اللون الاستعراضى، أى صار على عبدالحليم، بقوة أغنياته وأدائه أن يعوض المشاهدين عن روعة الاستعراضات التى يقدمها فوزى والأطرش، وهى ظاهرة قلت بشكل ملحوظ ابتداء من عام ١٩٥٥ فى كل السينما المصرية، ورغم وجود أبطالها على الشاشة.

ولاشك أن عبدالحليم حافظ لم يكن فى نفس قدرات فوزى التمثيلية، وخفة الظل، وأيضاً فى قدرته على الغناء، ولكن المطرب الجديد هنا جاء فى وقت كانت السنون قد بدأت تسرى على وجوه وأداء من سبقوه، ولم يفلح كل أبناء جيله، والجيل التالى له أن يصلوا إلى قامته. ولعل هذا هو سبب وجوده فى المكانة التى حصل عليها منذ بداياته حتى الآن.

وليس الغريب فى أن الذين أسندوا أدوار البطولة إلى المطرب الشاب هما نفس الشخصين بركات، ورفلة، ومن الواضح أن إبراهيم عمارة الذى أخرج الفيلم الأول لعبدالحليم «لحن الوفاء» لم ينتبه إلى هذه الخاصية، ورأيناه فى صورة

الشاب الرصين المتزن فى عواطفه وغنائه، لكن بركات أعطى جوا من البهجة والشباب مع فيلمه «أيام وليالى» الذى غنى فيه أغنيات مليئة بالبهجة، وفى أجواء الجامعات والرحلات مثل «توبة» و«علشانك ياقمر»، بالإضافة إلى أغنية «أنا لك على طول» التى غناها فى قارب أمام مركب حبيبته، وفى نهايتها سقط فى المياه، بالإضافة إلى أنه أصيب بالأنفلوانزا، جعلته يصير أكثر تقارباً مع حبيبته. حتى أغنية «شغلونى» فإن بركات صورها فى أجواء حفل شبابى رغم أن كلماتها حزينة.

وقبل الدخول فى مأساة ستبدأ عندما يصدم أخو الشاب شخصاً بسيارته وتنسب التهمة إلى زميل مخلص له، يتضمن الفيلم عددا من الأغانى الشبابية ثم عندما تحدث الجريمة، تقل الكوميديا بشكل ملحوظ، لكن لاشك أن النصف الأول من الفيلم قد اعتمد على الكوميديا الغنائية، فالأغانى ممزوجة بأجواء ضاحكة، وشبابية كما أشرنا، مما عكس أن المطرب الجديد سينطق باسم الشباب لعدد كبير من السنوات، وسيكون الفيلم الأخير لعبدالحليم حافظ أيضا من الأفلام الشبابية، حيث سنراه طالباً جامعياً يذهب مع أصدقائه إلى شاطئ المعمورة لقضاء إجازة الصيف، ويغنى عبدالحليم واحداً من استعراضاته الجماعية الأكثر جاذبية، «دقوا الشماسى» فى فيلم «أبى فوق الشجرة» لحسين كمال كما أن حسن الإمام أسند إليه دور الطالب الجامعى خفيف الظل حسين، فى فيلم «الخطايا» فهو الذى يرشح نفسه لانتخابات اتحاد الطلاب أمام زميلة له لن تلبث أن تصير حبيبته، ويتناطح الطرفان فى داخل مدرجات الجامعة، وهناك مشهد يشجع فيه الشباب كلا المتنافسين، ويقترب الطرفان وتتناطح رأسا الفتى والفتاة، وكل منهما ينطق بالحرفين الأولين من اسمه.

وتظل أجواء الشباب تملأ فيلم الخطايا، سواء من خلال أغنية «وحياة قلبى

وأفراحه »، عقب نجاح حسين فى انتخابات اتحاد الطلبة، ثم فى أسلوبه المشاكس لزميلته وهو يسر وراءها فى طرقات الجامعة، أيضاً مضايقته لها، أو محاولته التقرب إليها أثناء إحدى الرحلات وهو يغنى لها «مغرور» مع زملائه، ثم أغنية «الحلوة» التى يغنيها لها وهما يلعبان الاستغماية فى مزرعة عند والد الفتاة ومعهما الأخ الأصغر لحسين.

وإذا عدنا إلى بركات فهو الذى أضفى أجواء البهجة على النصف الأول من أحداث فيلمه «موعد غرام» من خلال سمير الشاب العاشق للبنات، والذى يطارد الصحفية بعد أن تم تبادل الحقائب، فهو يطاردها فى مكتبها، وفى حديقة الحيوان، ويغنى لها أغنية مبهجة، وهى تحاول الابتعاد عنه منذ أغنية «صدفة» ثم عندم لا تأتى فى الميعاد. يذهب إلى مكتبها ويغنى أغنية أخرى هى «حلو وكداب» وفى الأحداث الأولى من فيلم «بنات اليوم» لبركات أيضاً رأينا نفس الأجواء الشبابية. فهناك رحلة نيلية يقوم بها الشباب إلى القناطر، يغنى فيها خالد مع الشباب «كنت فين»، وفى أثناء وقائع الرحلة فى القناطر يغنى أغنية وسط الشباب هى «ياقلبى يا خالى» رأينا نفس الروح المرحة فى المزاحمات العاطفية التى يقوم بها صديق خالد، سواء لمطاردة سلوى، أو عندما يعود إلى شقته ويلاحظ وجود إحدى عشيقاته التى رأته يتحدث من النافذة مع سلوى، وزعم لها خالد أنها إحدى قريباته، وتلعثم الصديق لأنه لم يعرف بالضبط ماذا دار من حديث بين خالد وتلك العشيقة أثناء غيابه.

هذه الأفلام تعتمد فى النصف الأول من أحداثها على أجواء الشباب المبهجة. ثم ماتلبث المتاعب أن تتولد، وتتشكل. لكن حلمى رفلة كان يزيد عادة من جرعة الكوميديا كأنه صنع الفيلم كله كى يغمسه فى الكوميديا، ولدينا ثلاثة أفلام كان منها اثنان من الكوميديا الخالصة هما «ليالى الحب»، و«فتى

أحلامى» ثم «معبودة الجماهير». وهناك مشهد بالغ السخرية فى الفيلم الأول، حيث راح كل موظف ينسب إلى نفسه الاختراع الجديد من بين الموظفين ابتداء من الموظف الصغير فى شركة البلاستيك، حتى ينسب الاختراع إلى المدير العام، والذى بلغ الأمر بذلك إلى رئيس مجلس الإدارة، ثم سوف نرى أنه عندما يكون هناك مكافأة يعطيها رئيس مجلس الإدارة للموظف الكبير، فإن كل موظف يقتطع لنفسه جزء من المكافأة حتى تصل فى النهاية جزءاً مبتسراً إلى صاحبها.

والموظف الصغير المخترع يجد نفسه فى موقف يدفعه إلى ممارسة الكذب حين يجد نفسه فى حفل تكريم يقيمه رئيس مجلس الإدارة، ويتصورو الجميع أن الموظف أحد أبناء الطبقة الثرية. وعلى هذا النمط ستتولد المتاعب والكوميديا فى الفيلم.

وفيلم «فتى أحلامى» المأخوذ عن «أهمية أن يكون الإنسان جادا» لأوسكار وهو أحد الأعمال الكوميدية الخالصة والقائمة على الكذب منذ بدايتها وحتى آخرها فهناك الصديق الذى يقوم بالغناء بصوت زميله لأن حبيبة هذا الرجل تتصور أن صوته جميل، ثم أيضا هناك الشاب الثرى الواقع دائما فى الديون. ويلفه أحد أصدقائه فى سجادة، وينزلون به السلم من أجل الإفلات منهم. وهذا الفيلم به الكثير من الأغنيات الممزوجة بالكوميديا مثل «بكره وبعده»، و«الحب بيسأل ويسلم».

ولاشك أن الكوميديا الغنائية قد وجدت فرسانها من وقت لآخر فيما بعد، عند ماهر العطار، وهانى شاكر، وعمرودياب، ومحمد فؤاد، لكنها لم تكن فى أحسن حالاتها مثلما عرفناها من خلال مجموع الأفلام التى جسدها محمد فوزى.



لقطة من فيلم "الزوجة السابعة"



لقطة من فيلم " دليلة "

محمد فوزى

١٩٤٤ : سيف الجلاد
١٩٤٥ : قبلة فى لبنان
١٩٤٦ : أصحاب السعادة
عدو المرأة
فاطمة وماريكا وراشيل
مجد ودموع
١٩٤٧ : صباح الخير
عروسة البحر
العقل فى اجازة
قبلنى يا أى
١٩٤٨ : الروح والجسد
صاحبة العمارة
نرجس
بنت حظ
حب وجنون
١٩٤٩ : صاحبة الملاليم
المجنونة
المرأة شيطان
١٩٥٠ : الآنسة ماما
آه من الرجالة
بنت باريس
الزوجة السابعة
غرام راقصة
١٩٥١ : الحب فى خطر
نهاية قصة
ورد الغرام
١٩٥٢ : من أين لك هذا
يا حلاوة الحب
١٩٥٣ : ابن للإيجار
فاعل خير
١٩٥٤ : بنات حواء
دايما معاك
١٩٥٥ : ثورة المدينة
١٩٥٦ : معجزة السماء
١٩٥٩ : كل دقة فى قلبى
ليلى بنت الشاطىء

عبد الحليم حافظ

١٩٥٥ : لحن الوفاء
أيام وليالى
أيامنا الحلوة
١٩٥٦ : دليلـــــة
موعد غرام
١٩٥٧ : بنات اليوم
الوسادة الخالية
فتى أحلامى
١٩٥٨ : شارع الحب
١٩٥٩ : حكاية حب
١٩٦٠ : البنات والصيف
١٩٦١ : يوم من عمرى
١٩٦٢ : الخطـايــا
١٩٦٧ : معبودة الجماهير
١٩٦٩ : أبى فوق الشجـرة
١٩٨٠ : أغنية الوداع

الفصل السادس عشر



الكوميديا الراقصة .. عند عباس كامل

قد يكون مصطلح الكوميديا الموسيقية ، والكوميديا الغنائية صحيحا ، مثلما نورده في مكان آخر من هذه الدراسة ، لكن لاشك أن مصطلح " الكوميديا الراقصة " الذى سنورده في هذا الفصل ليس له أساس من الصحة ، وهو غير علمي بالمرة .

لكننا سنتوقف عنده لأنه حقيقة ، خاصة في سينما عباس كامل .

فعباس كامل الذى صنع العديد من الأفلام الكوميدية ، لم يستند كثيرا إلى الكوميديا الغنائية أو الموسيقية بقدر استناده إلى الراقصة التي تعتمد عليها قصة الفيلم من ناحية وأيضا إلى تحول المطرب الذى يعمل في هذه الأفلام إلى مجرد مغن إلى جوار الراقصة . خاصة أنه استعان في أفلامه بمطربين غير مضحكين بالمرة مثل كارم محمود ، وعبد العزيز محمود .

وليس لدينا مصطلح علمي يمكن أن نصوغه فيما يتعلق بهذا التعبير الذى نتحدث عنه إلا من خلال العودة إلى الأفلام نفسها . فالرقص ليس عملا كوميديا ، بل هو عمل مبهج ، أو مثير ، خاصة بالنسبة للرقص الشرقي ، وليس الرقص في أفلام عباس كامل بمختلف عنه

فى الأفلام الأخرى ، من ناحية شكل الرقص ، وأداءه ، ولكن هذا المخرج (١٩١٧ - ١٩٨٥) جعل الرقص دوما يدور فى إطار كوميدى تصنعه الحدوتة التى نراها ...

والغريب أنه ليس لدينا فى السينما المصرية " كوميديانة " سوى الأسلوب الذى كانت ترقص به كل من " كيتى " اليونانية الأصل و " ليلى الجزائرية " التى عملت مع فريد الأطرش فى فيلمين ، وأغلب الظن أن رقصهما يثير الضحك ليس فقط لأنهما عملتا فى أفلام كوميدية ، ولكن لأن أسلوبهما فى الرقص كان أبعد ما يكون عن الإثارة ، كما أنه يختلف عن الرقص التقليدى لدينا ، سواء من حيث سرعة إيقاعه ، أو حركات البطن ..

والغريب أن هاتين الراقصتين قد عملتا دوما فى أفلام كوميدية ، رغم أن "كيتى" قد اقتصر ظهورها فى أفلام عديدة على مجرد الرقص ، فى حفلات الزفاف . أو فى البيوت ، وقليلا ما رأيناها ترقص فى بار ، لكنها قامت بالعديد من البطولات الرئيسية أو المشاركة فى أفلام كوميدية منها " عفريت إسماعيل يس " .

وقد ظهرت " كيتى " فى أفلام عديدة من إخراج عباس كامل ، لكنه لم يسند إليها أى دور من أدوار البطولة مثلما حدث فى "شباك حبيبى" و " عروسة المولد " و " العقل والمال " وغيرها .

وعباس كامل هو أحد الذين يجيدون صنع التوليفة التجارية ، أو فلنقل أحد الحريصين بشدة على صناعتها ، والتى تتشكل من ممثل كوميدى ، وراقصة ، وغناء . وبعد ذلك لا تهم الحدوتة كما أنه صانع أفلام ، فهو مؤلف كل أفلامه دون استثناء . كما قام بكتابة قصص من نفس الطراز وبها التوليفة التجارية الخاصة فى الآخرين .

وقد بدا هذا منذ فيلمه الأول " صاحب بالين " ١٩٤٤ ، فهو كما نرى مأخوذ عن مأثورات شعبية ، سوف تتكرر فى عناوين الكثير من أفلامه اللاحقة مثل "عينى بترف" و " المقدر والمكتوب " و " لسانك حصانك " و " العقل والمال " ، وفى هذا الفيلم الأول جمع من نجوم الكوميديا كل من إسماعيل يس وشكوكو ، وبشارة واكيم ، وأيضا سعاد مكاوى ، وقد اتضحت فى هذا الفيلم كافة سمات المخرج ، مثل وجود قصة شخص له

شبيه مماثل ، مما يولد العديد من المتاعب لأحدها ، وهى سمة تكررت فى الكثير من أفلامه أيضا مثل "شباك حبيبى" ، و " عروسة المولد " ، و " رحمة من السماء " .

وفى " صاحب بالين " هناك رجل ثرى يكتشف أن هناك منجدا يشبهه إلى حد بعيد وحيث أن الثرى قد ضاق بحياة الثراء التى تضعه فى منزلة اجتماعية لها أنظمتها وقيودها ، بالإضافة إلى عناية الجميع به عناية خاصة . يتفق مع المنجد على تبادل الأدوار فى الحياة حيث مل المنجد من الفقر والحاجة . وهذا الموضوع محبب كثيرا لدى صناع الكوميديا ، وبدا غالبا فى أفلامها ..

فالمنجد يقع فى حب الخادمة ، ولكن جميع من لا يعرفون الحقيقة يقفون ضد هذه العلاقة غير المتكافئة فيطرح لهم الحقيقة فيكذبونه ويتهمونه بالجنون . أما الثرى فيحيا حياة التشرد ولا يستطيع التكيف مع حياة الفقر ، وبعد مفارقات هزلية ضاحكة يلتقيان ، فيعودان إلى ما كان عليه .

والفكرة مأخوذة من رواية الأمير والفقير لمارك توين ، حيث لابد من رجوع الثرى إلى مكانه ، ولابد للمنجد أن يتزوج من خادمته . والفيلم محشور بالرقصات فى القصر ، وخارجه ، والأغنيات والمونولوجات .

وكما سبقت الإشارة فإن الموضوع لم يكن لها فى سينما عباس كامل، ولذا كان يقوم بالاستعانة بنفس الطاقم فى أفلامه التالية ، فقد ظهر كل صناع الكوميديا والرقص فى فيلم " حدوة الحصان " عام ١٩٤٩ وهم شكوكو ، وسعاد مكاوى وإسماعيل يس بالإضافة إلى زوزو محمد . أما ثانى أفلامه " عروسة البحر " فقد جمع كل من بشارة واكيم ، وإسماعيل يس ، والقصرى ، وسعيد أبو بكر ، وحسين كامل ، ونيللى مظلوم . وموضوعه أيضا حول الفقر والثراء ، والتناقض بينهما ، فأحد الصيادين الفقراء ، يتسم بالتمرد على حياته ، يحلم أن عروس البحر قد وقعت فى شبكته وكانت تبكى لما آل إليه حالها ، فكانت دموعها تحيل المعادن إلى ذهب ، يفرح الصياد كثيرا وبدأ يحول أى معدن عنده إلى ذهب ..

وحسب المخرج ، فإن الثراء الزائد هنا حول حياة الصياد إلى مأساة، ويكون سببا فى إدخاله السجن ، وفى السجن يتمنى لو كان حرا فقيرا ، وينتبه من نومه ..

وموضوع العلاقة بين الثراء والفقر أو بين من يعيشون فى حياة فقيرة ، ثم ينتقلون إلى عالم الأثرياء غالبا فى كل القصص التى ألفها ، والتى أخرجها عباس كامل وسوف نراه بشكل واضح فى " شباك حبيبى " ، و " عروسة المولد " .

أما الفيلم الرابع للمخرج فقد استعان فيه المخرج بنفس المجموعة التى استعان بها أيضا فى العمل الخامس " حدوة الحصان " ، والذى تتجسد فيه كافة السمات المعروفة . عن عباس كامل . فهناك عصابة تصل إلى القاهرة للبحث عن كنز السلطان قلاوون . وبعد البحث والتحرى ومقارنة العلامات تكتشف أن الكنز مدفون تحت دار المعلم " عوف " الفطاطرى ، فتحاول العصابة شراء المنزل ، ولكن عوف يرفض . فتحاول العصابة مرة أخرى بإغرائه بالمال ، ومرة بالحيلة ، ومرة بالقوة ، ولكنهم يفشلون دائما .

يلجأ الهمشرى صاحب العصابة إلى حيلة الحب ، حيث يلتقى بعزيزة ابنة المعلم عوف ويحاول خداعها بالحب ليتقرب منها ، إلا أنه يكتشف بعد فترة أنه أحبها فعلا ، تهدد العصابة زعيمها الهمشرى ليعود إلى صفوفهم ويقلع عن حب عزيزة ، ولكنه يرفض ، وخوفا من بطش العصابة يقنع عزيزة والمعلم بأن يعطوهم الكنز لأنه وعزيزة لا يرغبان فى المال . وإنما فى الحب . وبينما تنجح العصابة فى الاستيلاء على المنزل ، فإنها تكتشف أن كل محاولاتها هراء ، فيرحلون عن المنزل تاركين العروسين الهمشرى وعزيزة .

ومسألة العلاقة بين المال والحب ، فى إطار كوميديا يصنعها عباس كامل متكررة من فيلم لآخر ، وقد بدا اسم عزيزة متكررا من فيلم لآخر لاسم بطلات أفلام المخرج ، حيث رأينا عزيزة متشابهة فى فيلم " منديل الحلو " عام ١٩٤٩ ، و " شباك حبيبى " ١٩٥١ ، و " بنت العمدة " ١٩٤٩ ، وغيرها من الأفلام .

وفـى الأفـلام التى أخـرجـها عبـاس كامـل رأينـا سعاد مكاوى (زوجته) تقـوم بـأداء الأغنيـات والمونولوجـات ، لكنـه ابتـداء مـن الخمسـينات ، وجـد ضالتـه لـدى راقصات من طراز سامية جمال وتحية كاريوكا ، ومطربات مثل نجاح سلام ، نور الهدى . إلى جوار كل من عبد العزيز محمود وكارم محمود .

وفى فيلم " اسمر وجميل " تقوم الكوميديا أيضا علـى موضـوع الثـراء المفـاجئ . فهناك بائع روبابيكيا يقع فى غرام فتاة ، تبيع له ملابس جدتها ، يفتح البـائع الحقيبـة بمنزله ويعثر فى بطانتها على ثروة طائلة مخبأة داخلها تزيـد علـى المائـة ألـف جنيـه . يصدم البائع حين يرى هذه الثروة ويقع فى حيرة بين أن يسلم الحقيبة لأصحابهـا أو يحتفظ بها لنفسه . ثم تأخذه سنة من النوم ليعمل عقله البـاطن فـيرى أن المـال الـذى هبط عليه من السماء قد جر عليه الكثير من المصائب وهى نفس الفكـرة التـى سـبق للكاتب المخرج أن عالجها فى " عروسة البحر " ..

وفى " عينى بترف " عام ١٩٥٠ أيضا أعتمد فى تصنيع المواقـف الكوميديـة على راقصة هى تحية كاريوكا ، خفيفـة الظـل ، والحركـة ، ولا تتوقـف عـن الرقـص ، إنها بائعة جرجير تعمـل فـى نفس الوقـت موديـلا لرسـام فقير هـو الأسـتاذ أنـور . ويتقاسم معها ثمن ما يبيعه من لوحات نقلهـا عنهـا .. حتـى إذا مـا شـاهد أحد الأثريـاء ، وهو شعيب العجوز الغنى ، صورة لها فى أحد المعارض أعجـب بهـا وسـعى إليهـا وعرض عليها عواطفه وثروته . وفى نفس الوقت يتقدم لهـا مديـر أحـد الكباريهـات ويعرض عليها الزواج والشهرة والمال . وكانت تظن أنهـا إذا فـاتحت أنـور الرسـام بهذين الرجلين وعرضهما للزواج منها ، أن يتقدم هو الصفوف ويعرض زواجه بهـا فقد كانت تحبه .. ولا تعرف هـى إذا مـا كـان يبادلهـا هـذا الحـب .. واحتـارت فـى أمرها .. وأعطت ميعاد للثرى ولمدير الكباريه للرد على طلبهما .. يحضـر الاثنـان كما يحضر أنور كشاهد زواج .. وتروح الفتاة تمتحن الرجال الثلاثة كى تعرف مـن الذى يحبها لنفسها .. حتى تستقر على الرسام ..

ولاشك أن وجود تحية كاريوكا وسامية جمال كان بالنسبة لعباس كامل لصناعة كوميديا خاصة به ، فرقص كل منهما أقرب إلى البهجة منه إلى الرقص الحسنى المعروف لدى راقصات أخريات .. ولذا فإنه فى فيلم "عينى بترف" لم يستعن بنجوم كوميديا من اللاتى يشتهرون بكوميديا التهريج مثل إسماعيل يس وشكوكو ، لكنه اكتفى بحسن فايق ، وإلياس مؤدب ، بالإضافة بالطبع إلى زوجته سعاد مكاوى ..

وقد تكرر ظهور تحية كاريوكا فى أفلامه التالية مثل " فيروز هانم " ١٩٥١ ، و "عروسة المولد " ١٩٥٥ ، ففى " فيروز هانم " ، لم يعتمد المخرج على نجومية فيروز ، بل أسند البطولة إلى تحية فى دور راقصة عشيقة الوصى على الطفلة فيروز ، وفى " عروسة المولد " نرى مجموعة من حلاوة المولد على أشكال عرايس وفرسان ، تتمنى إحداها أن تدب فيها الحياة كى ترقص وتغنى وتستمتع بمباهج الحياة ، يتحقق حلمها وتقبل على حياتها الجديدة وهى مذهولة بما ترى أمامها من مآسى ، ومن خلال هذه الرحلة يتكشف أمامها صور النفاق والرياء والخيانة ، وعدم الوفاء والحقد والاستغلال . وعندما لم تجد أنها قادرة أن تكيف نفسها لهذه الحياة تلقى بنفسها فى صهريج الحلاوة لتصهر من جديد .

ومن الواضح أن هناك موضوعات أخرى متكررة من فيلم لآخر فى سينما عباس كامل ، فبالإضافة إلى العلاقة بين الثراء والفقر والحلم ، فإننا ننتقل إلى أجواء فنتازيا مثلما حدث فى " عروسة البحر " ، ثم " عروسة المولد " ومن المهم أن ننقل ما كتبه المنتج قاسم وجدى فى الكراس الدعائى للفيلم قائلا :

" هذه هى قصة المخرج الساخر عباس كامل . فإذا كنت من عشاق الموضوعات الجديدة الحية فستجد فيها ما يرضى هوايتك إلى جانب ما تجده منها من أغانى ساحرة ، واستعراضات راقصة ، وفكاهات لطيفة . إن الكفاءات الفنية التى اشتركت فى هذا الفيلم قد بذلت جهدها لتقدمه بصورة ترضيك .. "

ولعل عباس كامل هو أول من استعان بفرقة ساعة لقلبك فى فيلم سينمائى، مثل أبو لمعة ، والخواجة بيجو ، وممدوح فتح الله (فصيح قبل أن يجسده عبد المنعم إبراهيم) كما ضم الفيلم نجوم كوميديا مألوفة يستعين بها عباس كامل من فيلم لآخر مثل شكوكو ، وسعاد مكاوى .

وهناك أفلام خلت منها الكوميديا ، وبدت مأساوية غنائية بشكل زاعق مثل "شباك حبيبى" حيث تقع زوجة شريفة فى شرك ، وتدخل بيت امرأة ثرية تشبهها ، ويتم تبادل المرأتين ، الأولى تذهب إلى خطيب الثانية ، وهذه تعيش فى بيت الأولى ، وتعانى إحداهما أن لديها ابن بسبب متاعب الثانية ، والفيلم يخلو من أسباب الضحك رغم وجود شكوكو ، والقصرى وهاجر حمدى وأيضا كيتى .

وقد بدت الكوميديا المصاحبة للرقص فى أحسن حالاتها من خلال أغنية "على كل رقص جميل" فى فيلم " خد الجميل " .. عام ١٩٥١ التى يغنيها عبد العزيز محمود متغنيا ، أمام سامية جمال وهو يردد :

يا للى حبيبك راح — عنك بعيد غنى
عايز تعيش مرتاح — وتكون سعيد غنى
وف بهجة الأفراح — وف كل عيد غنى
دى الدنيا من غير مغنى — فاضية وملهاش معنى

كما تعتمد الكوميديا على الأغنيات السبع التى ألفها فتحى قورة ، وغناها عبد العزيز محمود الذى يقوم بدور الطبيب ، وهو ابن رجل ثرى يكره الغناء ويعتبره من المحرمات ، ويقع الابن الطبيب فى غرام راقصة تحاول أن تقنعه بالغناء فى الكباريه التى تعمل فيه ، فهو يتمتع بصوت جميل ، إلا أنه يرفض خوفا من أبيه ، وتمر الأيام وتنقذ الراقصة الأب من ورطة مالية ، يقتنع الوالد بالغناء كفن ، ويوافق على أن يتزوج ابنه من الراقصة ..

وقد صنع المخرج فى هذا الفيلم مزيجا جديدا للكوميديا ، تكرر ظهورها فى أفلام أخرى عبد الرحيم كبير الرحيمية وولده عبد الموجود اللذان جسدهما كل من محمد التابعى والسيد بدير ، والذى تكرر ظهورهما فى أفلام عديدة كبطلين فى

أعمال لعباس كامل بنفس الكيفية هى : " جعفر المحترم " ١٩٥٢ ، و " لسانك حصانك " ١٩٥٣ ، ولابد لتكرار وجودهما من تكرار نفس موضوعات الأفلام ، والأجواء ، ففى " حضرة المحترم " يتكرر أيضا اسم بطلته عزيزة التى تسكن مع أمها وأخيها فى منزل امرأة تملكه سيدة ثرية ، تطمع فى رجل يستأجر عنها الدكان ، وبالفعل يتقدم لها رجل يباشر العمل به بإخلاص ، ولكنه لا يشعر بها وما أن تعرف ذلك حتى تدبر له المقالب . يكون فرقة استعراضية لكنها تحاربه ..

وعبد الرحيم كبير الرحيمية ، موجود هنا فى أنه رجل يؤمن بإنشاء فرقة غنائية ، وهو صعيدى قادم مع ابنه عبد الموجود الأبله ، يقعا فى شرك عصابة تحاول سرقة المبلغ منهما ، لكن العصابة تفشل فى ذلك ، وفى النهاية يتزوج مستأجر المكان من أم عزيزة ، وعزيزة من ابن عبد الرحيم بك .

وفى فيلم " لسانك حصانك " صارت الكوميديا جماعية ، مثلها الثنائى إياه ، وأيضا عمر الجيزاوى ، الذى غنى " معانا الفكك " وأيضا عزيز عثمان الذى غنى "فرفش كتير" وسعاد مكاوى التى غنت " دقى يا مزيكا " حيث يغنى الجيزاوى قائلا فى أغنيته الشهيرة :

معانا الفكك والفككوك ... معانا الكحل و النشوق
معانا الحنة الحجازى ... حنى حبايبك واتهنى
الدنيا بحالها ما تجازى ... بين الحبايب معنى الشوق

أما عزيز عثمان فإنه ينشد قائلا :

فرفش كتير وأتهنى وأعمل لك شنة ورنة
إزاى تختار العيشة فى النار ومعاك مفتاح الجنة

وتدور قصة الفيلم حول عمدة الرحيمية الذى يقرر بناء مدرسة ومستشفى فيجمع المال اللازم من الأهالى ، يرسل ابنه عبد الموجود والدندراوى إلى القاهرة لمقابلة حمدى الذى يعمل سائق ترام بشأن هذا الموضوع ، يقع حمدى فى حب جارته حميدة وتعجب خالتها بغندور الموسيقى الذى يفشل فى إقناع حميدة أن تعمل

مغنية فى فرقته ، يطمع فى الزواج منها ، لكنها تصده ، يسافر الجميع إلى القريـة ، يدبر غنـدور ومنـدور سرقة حقيبـة نقـود وإلصـاق التهمـة بحمـدى ، ولكـن تتكشـف الحقيقة ..

ومـن الواضـح أن عبـاس كـامل لـم يسـتعن فـى هـذه الأفـلام بنجـوم الكوميديـا البـارزين ، وكأنـه ليعتمـد فـى كوميدياه الخاصـة بـه علـى أسـماء بعينهـا، ولكنـه كـان يعـود مـن وقت لآخر للتعامل بشـكل محـدود مـع إسـماعيل يـس ، مثل فيلـم " دستة منـاديل " والحق أن عبـاس كـامل كـان يسـير فـى خـط متـواز مـع زميلـه محمد عبد الجـواد لصناعـة هذا النـوع من الأفـلام ، فيصعـب علـى المتفـرج أن يفرق بيـن اسـم الفيلـم علـى أى مـن هـذه الأفـلام إلا إذا كـان مكتوبـا بـالفعل هنـاك . وكلاهمـا ينقـل طـاقم العـاملين إلـى فيلمـه ، بعـد أن ينجـح الآخـر فـى توليفـة مـع هؤلاء الممثليـن ..

فإذا كان عباس كامل قد قدم كل من إسماعيل يس ، ونجاح سـلام فـى "دستة مناديل" فإن عبد الجواد يستعين بهما فى " الدنيا لما تضحك " .

ويـدور كـلا الفيلميـن بيـن الكباريهـات ، والحـب ، والـثروة ، وإذا كـان عبد الجـواد يستحق أن تقـف عنـده ، فـإن الحديـث عـن أفـلام تلـك المرحلـة ، يبـدو وكأننـا نـدور فـى حلقـة مفرغـة ، ففـى " دسـتة منـاديل " هنـاك راقصـة فـى كباريـة تعيش حيـاة كلهـا بـذخ وتـرف ، يقـع فـى غرامهـا المكوجـى صـاحب الدكـان المقـابل لفيلتهـا ، وهـى عشـيقة لأحـد الأثريـاء ، إلا أن المكوجـى ينجـح فـى استمالة قلبهـا إليـه ، يحـاول عشـاق الراقصـة ، وهـم كثـيرون ، إبعـاد المكوجى عنهـا فيفشلون ، وكمـا نـرى ، فإنهـا علاقـة بيـن الفقـراء والأغنيـاء ، والحـب الـذى يـذوب بيـن الفوارق الاجتماعيـة ..

والفرق الوحيد بين عباس كامل ، ومحمد عبد الجـواد ، أن هذا الأخير كـان يستعين بمن يشاركونه فى كتابة قصص أفلامه ، حيث ساهم بديع خيرى فـى تـأليف قصـة وكتابة حوار فيلم " الدنيا لما تضحك " .. فى نفس السنة ١٩٥٣ .

وقد شهد النصف الأول من الخمسينات نشاطا مكثفا للكوميديا التى يصنعها عباس كامل فكان يخرج ثلاثة أفلام تقريبا كل عام ، يقوم بكتابتها ، وإخراجها ، حيث رأينا له ثلاثة أعمال فى عام ١٩٥٣ وهى " مجلس الإدارة " ، و " المقدر والمكتوب " و " لسانك حصانك " ، وفى عام ١٩٥٥ عمل أيضا فى نفس العدد وهى الأفلام " فى صحتك " ، "تار بايت" و"عروسة المولد " .

وقد شكلت هذه الفترة ما يسمى بسنوات الازدهار لعباس كامل ، حيث توقف تماما عامى ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ ، وعاد فى العام التالى بفيلم مأساوى ليس فيه جرعة كوميدية واحدة وهو " رحمة من السماء " ، وبدا كأنه تخلى مؤقتا عن الكوميديا بكافة أشكالها فى أفلام من طراز "أنا وأمى" ١٩٦٠ ، و " شهيدة الحب الإلهى " ١٩٦٢ ، و " خذنى معاك " ، و"مذكرات الآنسة منال" ١٩٧١ .

هذا لا يعنى أنه قد تخلى عن الكوميديا ، ويمكن أن تقول أن مجموع أفلامه التى لم نذكرها تمثل ما يمكن تسميته بالكوميديات الصغيرة مثل "عريس مراتى" ١٩٥٩ ، و " هـ ٣ " ١٩٦١ ، و " العقل والمال " ١٩٦٥ ، و " أنا الدكتور" ١٩٦٨، ثم آخر أفلامه " كان وكان وكان " عام ١٩٧٧ .. ومن الواضح أن نجوم الكوميديا الذين اعتمد عليهم كانوا قد كبروا فى السن ، وفقد بعضهم قدراته على الاحتمال بنفس الطزاجة . واستعان بنجوم غير كوميديين مثل رشدى أباظة ، ويعتبر فيلم " عريس مراتى " هو الفيلم الأكثر تعاونا مع نجوم الكوميديا قبل أن تخبو نجوميتهم ، وفيه اجتمع كل من عبد السلام النابلسى ، وإسماعيل يس ، وجمع لأول مرة ثنائى فؤاد المهندس (محمود ساعة لقلبك) ، وزوجته خيرية أحمد ليقدما لنا اسكتشات كوميدية بين أحداث الفيلم التى يحكى قصة " سمعه " الزوج الذى يفقد وظيفته .

وسمعة يعجز عن العثور على عمل ، كما أنه يرفض أن تعمل زوجته لولا (لولا صدقى) يتنقل بين وظائف عديدة ، حيث يعمل سكرتيرا فى بيت أزياء تملكه العانس هويدا ، ويديره شقيقها فوزى ، يدعى له سمعه

أنـه أعزب ليحصـل علـى وظيفـة ، تكتشـف زوجتـه الأمر فتطلـب منـه أن يـترك الوظيفـة ، ولكنـه يرفـض ، فتعمـل عارضـة أزيـاء فـى نفس الـدار . ويعجـب بهـا فوزى ويرفـض قبـول الاستقالة ، ويدبـر لـه مؤامـرة بتهمـة تبديـد مبلـغ كبـير . يضطـر سمعه أن يذيـع نبـأ انتحـاره كذبـا ويظهـر مـع زوجتـه باعتبـاره شـقيق زوجهـا المتوفـى ثـم تظهـر الحقيقـة .

وفى فيلمه " العقل والمال " جمع عباس كـامل بعض نجـوم أفلامـه القديمـة ، مثل إسماعيل يس وحسن فايق ، وكيتى ، وهو يذهب إلى عالم تاريخى تراثى حـول قمر الدين ، وفتاته شمس الأصيل ، حيث ينصح أحد الأصدقاء فخر الديـن أن يوفـر المال أولا قبل أن يتزوج .

فهو يرى أن المادة أهم شئ ، يعرب قمر لشمس عن منطـق صديقـه فتعطيه قصة كى يقرأها ، تدور القصة حول تساؤل هل المال أهم أم العقـل، وعندمـا ينتهـى قمر الدين من القراءة ، يقتنع أن العقل أهم ، ويعود لشمس لإتمام الزواج .

إنها تقريبا نفس الأجواء ، ونفس الفترة الأساسية التـى اعتمـدت عليهـا أفـلام عباس كامل منذ البداية ، والفيلـم ملـىء بالراقصـات ، ورقصـاتهم ، فبالإضافـة إلـى طروب كمطربة ، هنـاك كل من سهير مجدى ، وزينات علوى ، وقطقوطة ، ثم كيتى .

وفـى السـنوات الأخـيرة مـن حياتـه ، كـان عبـاس كـامل يسـتعين بنصـوص عالميـة ، وعربيـة ، وأحيانـا بكتـاب آخريـن لمسـاعدته فـى كتابـة السـيناريو ، فـإذا كـانت فـترة "العقل والمـال" مسـتوحاة مـن عـز الديـن عـارف ، فـإن " أنـا الدكتـور " مـأخوذ عـن "الدكتـور كمنـوك " لــ " جيـل رومـان " ، أمـا فيلمـه الأخـير " كـان وكـان وكـان "فمسـتوحى عـن فيلـم " فـن الحـب " لـــ " فورمـان جريسـون " الـذى كتبـه نيـل سـايمون وشـارك فـى كتابـة السـيناريو والحـوار أحمـد حـرك ، وقـد جمـع الفيلـم فـؤاد المهنـدس فـى أحـد أفلامـه الأخـيرة فـى البطـولات السينمائية ، ولعلـه الفيلـم الـذى أبعد المهنـدس طويـلا عن السـينما .

وموضوع الفيلم حول راضى ، المؤلف الذى يبيع نصوص رواياته لمؤلفين معروفين مقابل مبلغ صغير يتعيش به ، بينما يكسبون الكثير ماديا وأدبيا ، يتعرض للغرق ، وينقذه أحد الصيادين وعندما يتغيب يشاع أنه مات ، تشيد الأقلام بعبقريته ، ويعود إلى القاهرة ويرى بنفسه عن بعد حفل التأبين الذى يمجده ، يكتشف نفاق الجميع فيعود ليعيش مع الصياد بعيدا عن صخب المدينة .



لقطة من فيلم "العقل والمال"



لقطة من فيلم "خبر أبيض"

عباس كامل

١٩٤٦ : صاحب بالين
١٩٤٦ : عروسة البحر
بنت المعلم
كانت ملاكا
١٩٤٩ : حدوة الحصان
منديل الحلو
بنت العمدة
١٩٥٠ : أسمر وجميل
عينى بترف
١٩٥١ : خبر أبيض
فيروز هانم
شباك حبيبى
خـد الجميل
١٩٥٢ : حضرة المحترم
١٩٥٣ : مجلس الإدارة
المقدر والمكتوب
لسانك حصانك
١٩٥٤ : دستة مناديل
١٩٥٥ : فى صحتك
تار بايت
عروسة المولد
١٩٥٨ : رحمة من السماء
١٩٥٩ : عريس مراتى
١٩٦٠ : أنـــا وأمـــى
١٩٦١ : هـ ٣
١٩٦٢ : شهيدة الحب الإلهى
١٩٦٥ : العقل والمال
١٩٦٦ : خدنى معاك
١٩٦٨ : أنا الدكتور
١٩٧١ : مذكرات الآنسة منال
١٩٧٧ : كان وكان وكان

الفصل السابع عشر



عبدالفتاح القصرى

هل يجب أن يكون للممثل الكوميدى شكل خاص من أجل أن يثير الضحك فى قلوب المشاهدين ؟

لاشك أن السمات الجسدية والتمثيلية لممثل من طراز عبدالفتاح القصرى قد أهلته أن يقوم بدور الشرير فى فيلم بارز مثل «سى عمر»، ثم قام بنفس السمات لأداء الشخصية الكوميدية التى رأيناها له فيما بعد :

«حنش».. هو الموقف الذى لابد أن يعلق بذهنك عشرات السنوات من بين المشاهد الكثيرة التى جسدها القصرى، حين كان يتعلم القراءة والكتابة فى فيلم «الأستاذة فاطمة» لفطين عبدالوهاب، وكانت هناك حروف «ث ع ب ا ن» تحت رسم توضيحى. وبالفهلوة، وببساطة ابن البلد قرأ الصورة على أساس أن الكتابة هى «حنش».

هو ابن البلد المضحك، خفيف الظل، قد يكون بائع فاكهة فى الحارة التى

يسكن فيها مثلا فى فيلم «القلب له أحكام»، وقد يكون ابن البلد الثرى الذى يمكنه أن يتولى الصرف على أولاد الذوات فى «بين أيديك»، وقد يكون الأب التقليدى، لكنه العاشق المتيم المحروم من النساء فى «سكر هانم».

نحن فى حالة خاصة، تؤهله إليه صفاته الجسمانية، فهو الرجل غير الوسيم، الأجش الصوت، الأحول، الذى يفتقد الدماثة، لكنه طيب القلب، شهم فى تصرفاته. قد يتصرف بغباء فيسبب الإرباك والإضحاك. كما أنه أحياناً متحجر، وأحياناً دعى فى تصرفاته، يتشبث برجولته، وقد يكون طماعا فى تحقيق المزيد من المكاسب المالية، من أجل مكانة اجتماعية، أو لاستحواز امرأة جديدة، غالباً ما تكون فتاة شابة.

وقد كتب خيرى شلبى عن القصرى تحت عنوان «الغضنفر» فى مجلة الإذاعة والتليفزيون - ٢٢ نوفمبر ١٩٩٧ - قائلا : هذا النمط الذى برع فيه عبدالفتاح القصرى ولم يكن يستهدف السخرية من أولاد البلد أو الزراية بهم، إنما كان فى حقيقة الأمر تكريسا لأولاد البلد لصفاتهم الرجولية والأخلاقية المشهود لهم بها. ولسان حاله يقوله : ما هكذا يكون أولاد البلد الجدعان. ابن البلد - يا أولاد البلد - لا يكون مطلقا غضنفرا على صبيانه وعماله وزبائنه لكنه فى البيت أمام زوجته نعامة لا حول لها ولا قوة. ابن البلد ليس أهوجا هكذا. ضعيف الشخصية هكذا.

أما صالح جودت فقد كتب عنه فى مجلة «الكواكب» - ٣ نوفمبر ١٩٥٣ - «إن المرء قد يتخيل القصرى قصابا، أو مقاولا بلديا، أو صاحب مقهى فى حى وطنى... أو «حانوتى» كما ظهر فى إحدى بدائع مسرح الريحانى. قد تتخيله أى شئ إلا أن يكون بائع مجوهرات... لكن مع ذلك، فإن أباه كان صائغا، ونشأ عبدالفتاح على صناعة أبيه، تعلم اللغة الفرنسية، وعشق المسرح، لكن كان عليه

أن يكون ابن البلد الظريف».

وبداية القصرى فى الكوميديا كانت على المسرح، وقد جسد هذه الشخصيات التى عرفناها له فوق خشبة المسرح، فالتفتت إليه الأنظار، وهو أحد الوجوه البارزة فى مسرح الريحانى فانتقل للعمل معه أمام الكاميرا فى نفس الوقت الأدوار التى عملا فيها مثل «سى عمر»، و«لعبة الست» و«بسلامته عايز يتجوز» وغيرها.

ويقول حسن إمام عمر عن شخصية ابن البلد فى مجلة الكواكب - ٢٣ مارس ١٩٩٣ - إن الريحانى قد أسند إليه بعض الأدوار الصغيرة وأثبت تفوقه فى أدائها، حتى كان التحول الكبير الذى أجراه الريحانى فى المسرحيات التى يقدمها والتى تهتم بمشاكل المجتمع المعاصرة، فأسند إلى القصرى دورا هاما فى المسرحية الأولى فى المرحلة الجديدة، وكان اسمها «الجنيه المصرى» حيث قام بدور معلم بلدى من تجار السمك أداه القصرى بنجاح كبير يلفت إليه جميع الأنظار، وسر نجاح القصرى فى تجسيد شخصية ابن البلد يرجع إلى مخالطته لكثير من أبناء البلد فى سهراتهم. وبلغ من تأثره بأولاد البلد والمعلمين الذى كا ن يعاشرهم أن خلع البدلة وارتدى الجلباب لفترة. ولكن الريحانى منعه من لبس الجلابية خارج المسرح أو خارج الأستوديو.

وبالنظر إلى أفلام القصرى، سنرى أن أول أعماله فى السينما هو «المعلم بحبح» الذى اشترك فى إخراجه كل من شكرى ماضى وفوزى الجزايرلى عام ١٩٣٥. وكما يبدو من اسم الفيلم، فإنه يدور فى بيئة شعبية، فالمعلم بحبح بائع لبن، يترك هذا العمل ليعمل كمسارى، ثم ينتقل بين عدة وظائف منها قهوجى وساعى فى ستوديو سينما، والقصرى فى هذا الفيلم هو أحد أبناء الحى الشعبى الذين يترددون على المقهى. ولابد أن صورته لا تعلو فوق الجزايرلى الذى جسد

دور بحبح.

ثم عمل القصرى فى أفلام أخرى منها «بسلامته عايز يتجوز» من بطولة نجيب الريحانى وإخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٦. وهو فيلم قام الريحانى بتمثيله من قبل فى المسرح حول كشكش بيه. وفى عام ١٩٣٧ قام بالعمل فى فيلم : «مبروك» لفؤاد الجزايرلى وفى السنة التالية رأيناه فى فيلمين هما «شئ من لا شئ»، لبدرخان، و«سى عمر» لنيازى مصطفى وهو هنا ابن البلد، لكنه خارج عن القانون رغم أنه فى الفيلم أحد الأشرار الخارجين عن القانون، وأنه بدا بالغ القسوة فى معاملاته، لكنه بتكوينه الجسدى، فى النصف الثانى من أحداث الفيلم، كان مثيراً للضحك، عكس ما تنم عنه الشخصية التى يجسدها، أى أن القصرى قد كسا هذه الشخصية بسماته الخاصة، فهو فى البداية زعيم عصابة، يبحث عن امرأة سرقت العقد، وهو يمسك بجابر الموظف الذى تم وضع العقد فى جيبه عن طريق الخطأ، ثم يدفع بجابر هذا إلى أن ينضم لعصابته.

وهناك مشهدين متناقضين تماما لهذه الشخصية، الأول فى الحانة، وكر العصابة، حين يواجه القصرى أحد المتمردين فيضربه بسهولة، ويحطم له عظامه ثم يدخل فى معركة فاصلة، حسمت لمصلحته، والمخرج لا يسوق هذه المعركة إلا من أجل أن يحسم موقف الموظف المتردد، فقبل المعركة، راح جابر يهدد، ويتوعد، ويندد، ولكنه ما أن رأى قوة خصمه، حتى أعلن امتثاله، وفى هذا المشهد الكثير من مسببات الضحك، ورغم أن القصرى هنا لم يكن مضحكاً بما فيه الكفاية، لكن «تبريقة» عينه الحولاء بدت كأنها تحسم الموقف تماما لمصلحته.

أما المشهد المناقض، فهو دخول الثلاثة إلى قصر «سى عمر» وارتداؤهم ملابس أنيقة، ومحاولة تصرف كل منهم،خاصة المعلم على أساس أنه ابن ذوات، وبدا ذلك فى طريقة ارتداء البدلة، وتسريحة الشعر، والتغيير من الألفاظ، حتى

وإن أفلت لفظ ما، سارع الرجل باحتواء الموقف، حتى لا ينكشف أمره، ورغم أنه لم يحدث تحول إلى الخير من خلال المواقف لهذه الشخصية، إلا أنه كان يسبب الضحك، سواء فى غبائه، أو فى المطاردات التى تمت فى القصر، حيث يفاجأ أن هناك رجلين متشابهين، أحدهما يخرج من الباب ، ليدخل الثانى من الباب الآخر.

وفى عام ١٩٤٢، جسد القصرى دوراً مغايرا فى فيلم «لوكنت غنى»، فهو صهر الأسطى الحلاق محروس الذى يحلم أن يكون غنياً، وبالفعل، فإن حلم محروس يتحقق، عندما يموت أحد أقاربه، وقد كان شحاذا، إذ يجد عنده مالا مكنوزاً. فتتبدل أحوال الأسرة جميعها منهم الزوجة، والابن، والابنة، وصهر محروس. حيث ينصرف الجميع إلى حياة المجون، وينهلون من الثروة من أجل إشباع ملذاتهم. ومثل هذا التناقض يولد الضحك الأسود. خاصة أن كل منهم لابد أن ينال درسا فيما فعله من تصرف بحدود الخروج عن المألوف.

وهناك أفلام من أعمال القصرى البارزة تائهة، لم نتمكن من مشاهدتها، لذا لا يمكن معرفة حدود الشخصية التى جسدها فى أفلام من طراز «من فات قديمه» لفريد الجندى ١٩٤٣، و«نداء الدم» لإبراهيم لاما ١٩٤٣، و«أم جنان» لبركات ١٩٤٤، و«حنان» لكمال سليم فى نفس السنة. ولكنه فى فيلم «السوق السوداء» لكامل التلمسانى ١٩٤٥ عاد مرة أخرى لتجسيد دور الشرير، من خلال ذلك الاستغلالى الذى يخزن البضائع إبان الأزمة الاقتصادية كى يبيعها بسعر عالٍ.

أما فى فيلم «أحب البلدى» لحسين فوزى ١٩٤٥ فهو الأسطى إبراهيم والد شربات التى تحب شابا ثريا، وفى «ليلة الجمعة» جسد دور العم الذى يجبر ابن أخيه الرجل المستقيم على الزواج حتى لا يحرمه من الميراث، وبالفعل، يتزوج ابن

الأخ، ولكنه يذهب ذات مرة إلى كباريه ويتعرف على راقصة تعود به ثملا إلى منزله، ويحضر العم كى يتأكد من زواج ابن أخيه، فيجد الراقصة التى تتدعى أنها زوجته، ويشعر العم بالسرور، وحين تظهر الزوجة الحقيقية يتعرف عمه عليها على أنها زوجة الصديق، ولكن الأمور تتعقد بنسيان «العقد» الذى يخص الراقصة، ووسط مواقف متناقضة بين الراقصة والزوجة الحقيقية يجد العم نفسه مثيراً للضحك دون أن يدرى... إنه رجل ثرى، لكنه ابن بلد، وقد بدا هنا الشخص الذى لا يفهم حقيقة الأمر لأول وهلة، ويوقعه غباؤه فى سوء تصرف، مما يسبب الإضحاك.

وفى عام ١٩٤٦، جسد القصرى دوراً كوميدياً آخر، هو المعلم «نفخو» - انظر الاسم - فى فيلم «لعبة الست» لولى الدين سامح، وهو رجل يقبل على الدنيا، يحب البهجة، والفرحة ويملأ بيته سعادة، لذا فهو أكثر سعادة وفرحة حين تصير ابنته نجمة سينمائية، وهو يطبل ويعزف والابنة ترقص، ويبدو هذا الشخص محببا، مهما فعل ضد بطل الفيلم الفقير الذى تزوج بالابنة، فهو يحوم حول الثرى اللبنانى من أجل أن يتزوج بابنته النجمة، ويدفعه إلى ذلك دفعا.

وفى نفس العام جسد القصرى دور الأب أيضاً فى فيلم «أميرة الأحلام» لأحمد جلال، عن فتاة من حى شعبى، تذهب لتقيم لدى أميرة جميلة، وهو لا ينزع عنه جلبابه الشعبى، ويطلق التعليقات المضحكة كأن يقول للحارسين العملاقين اللذين يعترضان طريقه حتى لا يقابل الأميرة بابنته : «روحوا.. وانتوا عاملين زى الكاوتش».

وقد عملت مجموعة الأدوار التى أسندت إلى القصرى أن يصير نمطيا فى الأفلام التى يعمل بها، سواء من حيث تنغيم صوته، أو تكوينه الجسمانى، والملابس البلدية التى ظل محبوسا فيها، وأيضا تسريحة شعره، وعينه الحولاء،

فكنا بذلك نضحك على عبدالفتاح القصرى وليس على الشخصية التى يجسدها، وهو بذلك أشبه بأغلب أبناء وبنات جيله، فكأنهم نفس الشخص ينتقلون بذواتهم من استوديو إلى آخر، وعندما كانت الشخصية التى يجسدها ترتدى البدلة، فإنها تتصرف بجذورها، وليس بما ترتديه من ملابس، فهناك فيلمان جسدهما فى عامين متتاليين، الأول هو «ليلة العيد» لحلمى رفلة، والثانى «ليلة الدخلة» لمصطفى حسن. ففى الفيلم الأول جسد الممثل دور صاحب الملهى الليلى المصرى الذى يتحمس للفنانة الشابة ياسمينة، هو رجل صاعد من قاع المجتمع، فارتقى وهو يعترض على تعيين ياسمينة، حتى يلتمس فيها الجمال، فيقرر تعيينها، ويواجه رغبة شريكه اللبنانى الذى يود أن تعمل فى الملهى مطربة لبنانية مما يدفع بياسمينة أن تقوم بالدورين معا، ياسمين المصرية وفلة الشامية، ويحاول الاثنان مغازلة الفتاة. كل بطريقته، ويحأول شقيقا الفتاة حمايتها دون أن يفقداها، فيتسلل أحدهما (شكوكو) وراء الكارفان كى يسمع من القصرى المغازلات التى يعبر فيها عن رغبته فى الإمساك بأناملها، ويردد عليها كلمات تتناقض مع ما يمسكه من جسم خشن للأخ... ويتمادى فى الوهم الجميل الذى يحس به، حتى تظهر زوجته الشمطاء.

وفى فيلم «ليلة الدخلة» جسد دور ابن البلد الذى يرتدى نفس البدلة، وهو أب لفتاتين بالغتى الدمامة، يهبط عليهما من السماء عريسان، جاءا عن طريق الخطأ، ورغم أن الفتاتين قد فاتهما سن القطار، فإن هذا الأب تاجر السلاح (الخرطوشى) يبدو متزمتا مع الكثير من المرونة أمام الرجلين «بلابيعو ونايلون»... وكان قد سبق لواحد من الشابين أن أفسد شارب الرجل، فراح يتوعد، إذا قابله، أن ينتقم منه شر انتقام.. لكن يبدو أن كل هذا قد تبخر تماما أمام حضور العريسين للزواج من الفتاتين، فبعد تشدد مؤقت حول : وأين رأيتما

الفتاتين، وأشياء شبيهة، فإذا به يستجلب العريسين بكل ما لديه من استمالة وقوة إلى المنزل ويسارع بإتمام عمليات الزفاف.

وهذه الشخصية قوية المراس، رجعية الأفكار، ذات ميزات ومكانة اجتماعية ملحوظة، لذا فهو سرعان ما ينشر رجاله لمطاردة العريسين حين يهربان من بيت الزوجية، بعد أن اكتشف كل منهما أن العروسين من الدمامة ما لا يمكن أن يطيقه أحد، خاصة أن العروسين الأصليتين هما ماجدة وسميحة توفيق فى عام ١٩٤٩.

وقد كتب سامى السلامونى عن هذا الفيلم فى مجلة «فن» واصفاً القصرى أنه الممثل الكوميدى النادر فى السينما المصرية.

وإذا كان القصرى هو الأب الرجعى لابنتين دميمتين فى هذا الفيلم، فإنه يصير أبا لفتاتين أخريتين هما زينات صدقى وإسماعيل يس فى «الآنسة حنفى» لفطين عبدالوهاب ١٩٤٥، ففى البداية كانت الابنة «حنفى» شابا بالغ الرجعية، يأمر بنات المنزل ألا يقتربن قط من الشباك، وألا ينظرن إلى الحارة، ومالبث حنفى هذا أن تحول إلى فتاة دميمة، عليها النظر من النافذة إلى الجزار الذى يحبها، وفى كل الأحوال، كان الأب مرنا، لا يعترض كثيراً على آراء الابن، لكنه عندما تحول إلى فتاة، أحس أن بعض اختصاصاته كرجل بيت قد عادت إليه، فبدا أكثر صرامة مما كان عليه إبان وجود الابن الرجل فى المنزل.

وهو أب بالغ المرونة فى فيلم «الأستاذة فاطمة» فهو يرى أن ابنته التلميذة فى كلية الحقوق بألف رجل، وهو يقف إلى جوارها، يفتح لها مكتباً للمحاماة، ويأتى لها بالزبائن، ويتعلم من أجلها كيف يفك الخط، فيذهب إلى مدارس محو الأمية، ويتصرف بما لا يليق بشموخه وعناده.

ومن سمات القصرى كممثل كوميدى أنه رغم بدانته وتكوينه الجسمانى فلسانه خفيف الحركة، إذا رقص، أو أدى بعض الحركات الراقصة بدا أشبه ببهلوان، فهو حين تنزل عليه نعمة أو فرحة يبدو بالغ السعادة ويؤدى حركات بهلوانية، لكنه يظل دوما محتفظاً بوقاره. مثلما حدث فى «فيروز هانم» و«حماتى قنبلة ذرية».

وقد وضعه بعض المخرجين فى إطار الشخص الانتهازى لكنه محبوب فى سلوكه، وتصرفاته، حيث نراه فى الكثير من هذه الأفلام شخصا ثريا، يعوض عدم وسامته من خلال المال، ويقدم ثروته كإغراء للحموات، والشابات الصغيرات من أجل الزواج، مثلما حدث فى أفلام «حماتى قنبلة ذرية»، و«القلب له أحكام»، و«سكر هانم» و«بيت النتاش»، كما أنه يفقد اتزانه عندما تأتيه الثروة ونجده شخصاً آخر كالشبع بعد الجوع، يقفز، ويهلل، ويتصرف بعدم اتزان مثلما حدث فى فيلم «الدنيا لما تضحك».

ولعل أبرز أدوار القصرى هو شخصية الزوج الذى يسعى إلى تزويج ابنته واستغلال ذلك بشكل مادى ملح، فهو والد زينات صدقى، الفتاة التى تكاد أن تتزوج على روحها فى «ابن حميدو» ١٩٥٧، وهو الرجل الملئ بالرجولة، حنفى، الذى يعيش وسط الصيادين، كما أقسم أن كلمته لن تنزل الأرض، تنظر إليه امرأته وتناديه باسمه فيردد بطريقته الخاصة وبصوته المميز : المرة دى كلمتى ح تنزل، لكن المرة الجاية أبدا... ويصبح مثل هذا الموقف بمثابة لازمة تتكرر طيلة الفيلم.

وفى فيلم «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» يصبح زوجا لزينات صدقى، ولهما ابنة حسناء هى طعمة.. التى يراهن الأب عليها من أجل أن يزوجها ،فيسحب الأموال من الفكهانى والفطاطرى وآخرين كمقدمة لمهر طعمة.

حيث أن كل رجال الحارة يخطبون ود الأم والأب، والاثنان يستغلان الموقف للمتاجرة فى ابنتهما وذلك بالاستيلاء على احتياجات البيت مجانا، وبطريقته فى الكلام يردد الأب لكل رجل له طمع فى الابنة : «يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك أن طعمة مش ح تتجوز حد غيرك.. وقلت لك الكلام ده بدل المرة اتنين وعشرين مرة».

وبذكاء ابن البلد يتمكن الأب من خداع الجميع حتى إذا اكتشفوا الأمر اجتمعوا فى منزله من أجل حسم الأمر، وبذكاء الفهلوى يتمكن من الإفلات من المأزق، ويعتمد على الممرض الذى يقف أمام الجميع من أجل أن يفوز بقلب طعمة. وبما له من قوة شخصية يخلص الأب من الورطة، كى يصبح له منافس واحد هو حسونة الفطاطرى (إسماعيل يس).

وقد بدت براعة دورالقصرى هنا فى أنه ظل يمارس النصب على الجميع حتى اللحظة الأخيرة وتمكن من الإفلات بسلام من كل ما دبره للآخرين، إذن فنحن أمام فهلوى من طراز خاص، يبدو بخفة ظله مقبولا من الجميع، فالآخرون سذج، وهو لا يفعل شيئا سوى استغلال سذاجتهم.

وقد كتب سامى السلامونى فى مجلة «فن» فى إطار حديثه عن هذا الفيلم وعن الكوميديا فى أفلام إسماعيل يس مختتما مقاله بـ «المجانين الوحيدون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الأشياء، والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة أخرى بعد أربعين عاما، وكأن شيئا لم يتغير.. وكأن شيئا لم يتقدم.. أو كأن كبارنا أنفسهم قد ارتدوا لنصبح جميعاً : أطفال إسماعيل يس».

ولسنا بصدد تفسير أو الرد على كلام السلامونى حول أن الكوميديا مرتبطة بالسذاجة والبساطة وهذه الأشياء لا تثير أى ضحك إلا إذا اتسمت بالبساطة

المتناهية، والعبط... ألم يكن الضحك هو نوع من العبط؟

ومن المهم أن نختتم حديثنا عن واحد من أهم وآخر أفلام القصرى وهو «سكر هانم» للسيد بدير ١٩٦٠، فهو المعلم شاهين الزلط الذى يعيش مع ابنته وابنة أخيه فى منزله، وهو رجل أعزب، يود تزويج الفتاتين لاثنين من شركائه، وهو معلم تقليدى وثرى، منغلق ظاهرياً، لكن سرعان ما نكتشف جانبه الآخر، هو عشقه للنساء، مما يعكس حرمانه الشديد منهن. فهو يتعرف على سكر هانم فى المصعد، ويردد لها كلاما يعنى أنها آخر الإناث فى الدنيا، وأنها قد ظهرت فى الكون، بعد أن اكتفت البشرية من النساء... وسكر هذه هى ممثل كومبارس ترتدى زى النساء من أجل أن ينجح الصديقان نبيل وفريد فى استحضار كل من الفتاتين سلوى وليلى إلى منزلهما.

وسكر لا ترمى شباكها على شاهين الزلط، لكن الرجل يتعامل معها باعتبار أن وجودها أفضل من عدمه. فيطلبها لنفسه، وهو يحاول أن يضرب لها موعدا ليليا، لكن سكر توقعه فى شباك خاصة، حيث ترمى بإغراها على المهندس قدرى والد فريد وتعطيه مفتاح الشقة وتخبره أنها سوف تقابله فى نفس الموعد الذى ضربته إلى شاهين كى يفاجأ الرجلان بالموقف ويعرفان أنهما ضحية امرأة تلعب بمشاعرهما.

ويلبث أمر سكر أن ينكشف أمام الآخرين بعد أن مر شاهين الزلط بعدة مواقف عاطفية معها، فقد ذهبا إلى الهرم وحاول شاهين أن يعيش معها لحظات سعيدة، وعندما يتزوج كل شخص من حبيبته فى النهاية يتساءل الزلط : وأنا...؟ وأمام إلحاحه بأن يتزوج من سكر، فإن هذه تكشف عن هويتها، إنها رجل، ومثلما حدث فى نهاية فيلم «البعض يفضلونها ساخنة» حين كشف جاك ليمون إلى فرانش تون أنه ليس سوى رجل فإن الرجل الثرى يعلن أنه موافق، فإن نهاية

فيلم «سكرهانم» يعلن فيها الزلط عن موافقته بنفس الطريقة.

عبدالفتاح القصرى هو واجهة بارزة فى عالم السينما الكوميدية العربية، وكما سبقت الإشارة فإن أدواره خارج هذا الإطار قليلة للغاية، وهو حالة فريدة لم تتكرر كثيراً فى السينما. وكما جاء على لسان حسين عثمان فى مجلة «الكواكب» - ٥ مايو ١٩٧٠ - أنه فى عام ١٩٥١ عرض بدرخان على القصرى أن يقوم بدور على مبارك فى فيلم «مصطفى كامل»، فإذا بالقصرى يطلق ضحكته العالية ويقول لبدرخان :

- أنا لا أصلح لهذا الدور.. أنا لا أصلح إلا لأدوار أولاد البلد.. صاحب قهوة.. جزار.. حانوتى.. ولكن دور واحد باشا لا أستطيع تمثيله مطلقاً... عمرى ما جلست مع أحد الباشوات.



ماجدة وعبدالفتاح القصرى وزينات صدقى فى فيلم " الآنسة حنفى "



عبد الفتاح القصرى

١٩٣٥ : المعلم بحبح

١٩٣٦ : بسلامته عاوز يتجوز

١٩٣٧ : مبروك

١٩٣٨ : شيء من لا شيء

١٩٤١ : مصنع الزوجات

سى عمر

١٩٤٢ : لو كنت غنى

المتهمة

١٩٤٣ : من فات قديمه

نداء الدم

نداء القلب

١٩٤٤ : أما جنان

شهداء الغرام

حنان

١٩٤٥ : أحب البلدى

أميرة الأحلام

السوق السوداء

ليلة الجمعة

١٩٤٦ : الدنيا بخير

الخمسة جنيه

يوم فى العالى

لعبة الست

عودة طاقية الاخفاء

مجد ودموع

١٩٤٧ : عروسة البحر

بنت المعلم

١٩٤٨ : طلاق سعاد هانم

سكة السلامة

الصيت ولا الغنى

أحب الرقص

١٩٤٩ : عقبال البكارى

كلام الناس

حدوة الحصان

ليلة العيد

١٩٥٠ : دموع الفرح

العقل زينة

قمر أربعتاشر

مكتب الغرام

معلهش يا زهر

أسمر وجميل

ليلة الدخلة

١٩٥١ : ليلة الحنة

فيروز هانم

تعالى سلم

فايق ورايق

خبر أبيض

شباك حبيبى

حماتى قنبلة ذرية

الصبر جميل

ابن حلال

بيت الأشباح

١٩٥٢ : بيت النتاش

على كيفك

شمشون ولبلب

الأستاذة فاطمة

عشرة بلدى

١٩٥٣ : الدنيا لما تضحك

حرام عليك

نساء بلا رجال

مليون جنيه

١٩٥٤ : الآنسة حنفى

أسعد الأيام

حسن ومرقص وكوهين

المحتال

أوعى تفكر

الأستاذ شرف

كدبة إبريل

العمر واحد

١٩٥٥ : إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة

١٩٥٦ : القلب له أحكام

إسماعيل يس فى متحف الشمع

١٩٥٧ : ابن حميدو

إسماعيل يس فى جنينة الحيوان

١٩٥٨ : سلم لى على الحبايب

إسماعيل يس فى مستشفى المجانين

١٩٦٠ : بين إيديك

سكر هانم

بنات بحرى

الفصل الثامن عشر



مـــارى منيـــب

بالنظر إلى مجموع أفلام مارى منيب، سوف نكتشف أن شأنها العديد من ممثلات الكوميديا ، وما أقلهن فى السينما المصرية، حيث تم اكتشاف الجانب الكوميدى، وما تتمتع به من خفة ظل بعد سنوات من عملها فى أدوار غير مضحكة، ولا نقول مأساوية، مثلما سوف يحدث فيما بعد مع شويكار.

والأدوار التى لعبتها فى هذه الأفلام الأولى كانت فيها أسيرة لتكوينها الجسمانى، حيث قامت بدور أم فاطمة رشدى فى «العزيمة» عام ١٩٣٩، أى ومارى فى الرابعة والثلاثين، وهناك أفلام سبق لها الظهور فيها تائهة، لا يمكن أن تحدد أدوارها بالضبط مثل «أنشودة الراديو» عام ١٩٣٦، و«مراتى نمرة ٢» عام ١٩٣٧.

وأغلب الظن أن الأفلام التى جسدتها مارى منيب ولا تتسم بالإضحاك هى التى كانت فيها مغلوبة على أمرها، إما كأم، أو واحدة من بنات الدار، ففى

«العزيمة» ، هى أم عليها الوقوف بجانب ابنتها التى تعانى من مأساة، وليست هناك أسباب تجعلها «امرأة قادرة» حيث أن طبيعة أدائها إلى الكوميديا قد تغيرت حين أصبحت امرأة مشاكسة، متطلعة إلى المنصب، والمال والمكائد، والامتلاك، امتلاك أى شئ يوقعها فى متاعب، سواء كان زوج ابنة، أو زوجة ابن، أو حتى زوج وهى المرأة غير الجذابة، البدينة التى لا يمكن أن تكون فاتنة، وبالتالى فإن الأدوار غير الكوميدية التى جسدتها ، قد بدت منسية أو غير تقليدية، وكان عليها أن تتقمص أدوار المرأة القادرة، التى تجمع بين القوة، والطيبة، وخفة الظل.

وإذا كانت بدايات الممثلة فى السينما قد كانت فى عام ١٩٣٤ من خلال «ابن الشعب» فإن أدوار عديدة قد جسدتها دون ان تترك أثرا مثل «سى عمر» ، فهى واحدة من نساء فى بيت بلا رجل، أغلب سكانه من النساء، يخيم عليه الحزن، والكآبة حتى يدخل شبيه للأخ الغائب فيتغير إيقاع المنزل.

لكن شتان بين دور الممثلة فى هذا الفيلم، ودورها فى فيلم «لعبة الست» عام ١٩٤٦ ، حيث بدت كأن الحيوية دبت فيها ، وجعلها عشق المال بمثابة امرأة متدفقة، شريرة، تطمح أن تحقق من خلال جمال ابنتها ، وصباها مكانا ومالا.

وقائمة أفلام مارى منيب طويلة، ومليئة بالخصوبة، ولكن مشكلتها بالنسبة للباحث أن أغلب هذه الأفلام تائهة، والأدوار التى جسدتها الممثلة فى بعض هذه الأفلام لا يمكن تذكرها بسهولة، مثل دورها فى فيلم «ليلى بنت الفقراء» التى أدت فيه دورا ثانويا لا يكاد يذكره المشاهد الذى رأى الفيلم منذ فترة لكن شتان بين مارى فى هذا الفيلم وبينها فى «لعبة الست» ، فهى التى تمسك بالصاجات من أجل أن ترقص ابنتها على الإيقاع، وهى التى تواجه الزوج من أجل الطلاق، وتعمل على زيادة عصيان ابنتها ضد زوجها ، وتشجع الثرى اللبنانى على

الاقتراب أكثر من ابنتها .

وهناك أسماء عديدة لأفلام لم نتمكن من رؤيتها لمعرفة الدور الذى جسدته مارى منيب، وهل تحولت فيها إلى الكوميديا، أم ظلت مجرد ديكور لامرأة تميل إلى البدانة، تجيد النظر فى حسرة حولها، وتمط شفتيها دلالة على عدم الرضا.

ومن الواضح أن مارى منيب لم تكن أما مميزة فى الأفلام المصرية فى الأربعينات ولذا لم تترك أثرا كبيرا مثلما حدث عندما صارت الحماة صاحبة المقالب، وبالتالى فإن أدوار الأم فى أفلام من طراز «المجنونة»، و«بابا عريس»، و«بابا أمين»، و«شباك حبيبى»، و«خد الجميل» لم تكن علامات بارزة. ولكن الأمر تغير كثيرا عندما صار عليها أن تكون حماة.

وقد امتزج هذا الدور بالنسبة لمارى منيب من خلال عدة أبعاد، أكسبها الشعبية التى جعلت المتفرج ما أن يذكر اسم الممثلة للوهلة الأولى حتى تتسرب إلى ذاكرته كل ما أعطته لهذه الشخصية من مزيج خاص، يختلف بالطبع عما أدته ممثلة من نفس الطراز هى سامية رشدى. حيث أنها أقرب إليها من حيث التكوين الجسمانى، والتركيب الصوتى والمرحلة السنية لكن هناك فارقا واضحا بين أداء الاثنتين.

فهذه الحماة عليها أن تمتلك زوج الابنة، أو زوجة الابن، وهى فى نفس الوقت يجب أن تكون متصابية، كما أنها امرأة قادرة، لديها استقلالها الاقتصادى ومكانتها الاجتماعية، مما يجعلها بالغة القوة فيما تفعله، كما أنها امرأة طموحة، حين تكون ابنتها جميلة متزوجة من رجل بسيط فقير يمكنها أن تدفع بها إلى رجل ثرى.

وقد حبست السينما المصرية الممثلة فى هذا الدور، فأجادته، وحولته إلى

أداة للسخرية، ولم تكن دوما الحماة الكريهة، بل إن مارى منيب نجحت فى الإفلات من أن تجعله منفراً، أو نمطياً.

وأمامنا عدد كبير من هذه الأفلام سنتوقف عند أداء مارى منيب فيها، وهى على التوالى «حماتى قنبلة ذرية» لحلمى رفلة ١٩٥١، و«بيت الطاعة» ليوسف وهبى ١٩٥٣، و«الحموات الفاتنات» لحلمى رفلة ١٩٥٣، و«كذبة أبريل» لمحمد عبدالجواد ١٩٥٤، و«هذا هو الحب» لصلاح أبوسيف ١٩٥٨، و«حماتى ملاك» لعيسى كرامة ١٩٥٩، و«جمعية قتل الزوجات» لحسن الصيفى ١٩٦٢، و«اعترافات زوج» لفطين عبدالوهاب ١٩٦٤، و«حكاية جواز» لحسن الصيفى ١٩٦٤، و«العائلة الكريمة» لفطين عبدالوهاب ١٩٦٤.

وبالنظر إلى هذه الأفلام وغيرها سوف نلاحظ أنه بالنسبة للممثلة :

- بدا أداء مارى منيب كحالة متفردة خاصة، لم تنافسها فيها ممثلة أخرى، كما سبقت الإشارة، ولم تلتصق هذه السمة بأى ممثلة بنفس القدر الذى عرفناه عن مارى منيب، مثل سامية رشدى، ونعيمة الصغير، واحسان شريف، ورغم التقارب الجسمانى بين بعض هؤلاء الممثلات وبين مارى منيب، مثل البدانة الملحوظة، وضخامة الأرداف، والتقدم فى السن إلى ما يبلغ مرحلة الأمومة، وأيضاً الصوت الأجش، والانتماء إلى الطبقة الشعبية، حيث هناك ممثلات ادين دور الحماة الأرستقراطية التى لم تكن أبدا بالغة القسوة أو الشراسة مثلما ظهرت مارى منيب، ومنهن أمينة رزق، وعزيزة حلمى، وفتحية شاهين.

وقد بدت مارى كأنها تتعمد أن تجر أردافها الثقيلة وراءها، مما يثير الضحك والسخرية، وقد نجحت الممثلة أيضا فى ترديد بعض العبارات التى ترددها النساء الشعبيات، مما جعلها أكثر صدقا من غيرها.

تجمع الحماة كما تجسدها مارى منيب بين القسوة الظاهرية، والطيبة، والضعف، فهى تجاه الطرف الآخر القريب الذى اقترن بفلذة كبدها، بداية القسوة لا تكاد تعرف الرحمة، وغالباً مالا تكون صاحبة قدرة فى ذلك، فهى مغلوبة على أمرها، لكنها فى نفس الوقت تحاول أن تعلم الأجيال الجديدة من خبرتها، مما يسبب المتاعب للزوجين، لدرجة الانفصال، وارتكاب بعض الجرائم، مثلما حدث فى «حماتى ملاك»، «حماتى قنبلة ذرية»، «الحموات الفاتنات»، «هذا هو الحب» وغيرها.

- الحماة فى أغلب هذه الأفلام أرملة، ليس لها فى الدنيا سوى ابنتها ترتبط بها، ولا يمكنها أن تعيش بدونها، وبالتالى فإنها تتبعها كظلها، أو تحاول أن تكون كظلها، ولأنها وحيدتها، فإنها تتبعها فى كل مكان، مثلما حدث فى «بيت الطاعة»، و«العائلة الكريمة». ففى كلا الفيلمين صار على الزوجة (جسدتها هدى سلطان فى الفيلمين) أن تذهب إلى بيت الطاعة، حيث يدبر الزوج أدنى متطلبات الزوجة من احتياجات، وهى أشياء غير معتادة عليها، وفى الفيلم الأول فإن الحماة ترتبط بابنتها، وتتبعها إلى بيت الطاعة، وتعانى مثلها، وتدفع الثمن، ثمن ما دبرته من مكائد. وفى الفيلم الثانى فإن حكم المحكمة يصير نافذا فقط على الابنة وبالتالى فإن الزوج يمنع حماته من دخول بيت الطاعة، التى تقرر الإقامة عند الجيران لبعض الوقت، كى تكون قريبة من ابنتها، ثم هى تستعطف الزوج كى تشاهد ابنتها، والذى يرد قسوتها السابقة بمعاملة جافة، حتى تتغير، وبالتالى فعليها أن تعيش مع ابنتها وزوجها بعد أن تعود الأمور إلى نصابها القديم.. وتكون المرأتان قد لقنتا الدرس بشكل جيد.

إذن، فالحماة هنا لا ملجأ لها سوى أن تفعل ما تفعله، باعتبار أنه ليس لديها فى الدنيا سوى ابنتها. أما الحماة كأم للزوج، فهى أيضا أم لشاب وحيد،

ربته بعد أن مات عنها زوجها فى «هذا هو الحب»، و«الحموات الفاتنات»، و«حماتى ملاك». وفى الفيلم الثانى، فإنها تأتى إلى بيت ابنها فى زيارة واحدة، مرة كل سنة لكنها تسبب متاعب تكفى لعام كله.

- الحماة فى كل هذه الأدوار، وتبعا للظروف التى تعيش فيها، تتسم بأنها خفيفة الظل، لديها غريزة الأمومة، وامتلاك الضنا، وأحيانا الحفيد، لكنها فى كل الأحوال غير شريرة، وفى فيلم «الحموات الفاتنات» تقع فى دائرة منافسة مع حماة ابنها «ميمى شكيب» المتصابية الجميلة، العصرية. وهذا التناقض يسبب المزيد من المتاعب للزوجين، خاصة أن الخادمة تلهب حدة الصراع بين الحماتين، فتأخذ المال من كلتيهما كى تأتى لها بالأخبار، ويصل الأمر إلى حد أن تدبر لأم الزوج خطة للاستيلاء على عريس منافستها مما يزيد من حدة الصراع.

وتكاد تكون الحماة البالغة القسوة، والتى تفتقد خفة الظل التى جسدتها فى «حكاية جواز» وهو دور غير تقليدى، وغير مألوف بالنسبة، لما سبق للممثلة أن جسدته من قبل. لذا فإننا لن نتوقف كثيراً عند هذا الدور.

- بشكل عام فإن أكثر أدوار الحموات التى جسدتها الممثلة يجمع بين الصفتين : الطيبة تجاه الابنة، والقسوة تجاه الزوج، ليس لأنه امتلك الابنة وصار ينافسها فى اهتمامها. ولكن أيضا لأن الحماة تسعى إلى امتلاك كل العالم الذى دخلت إليه ابنتها. مما يخلق المتاعب للبيت.

- قليلة هى الأدوار التى خرجت فيها مارى منيب عن هذا الإطار، فهى الحماة القاسية الأم لهدى سلطان فى «الأسطى حسن» لكنها تلعب دور الأم الطيبة فى «رسالة من امرأة مجهولة» لصلاح أبوسيف، وبالتالى لم تكن فى إطار كوميدى.

وإذا شئنا الوقوف عند الجانب البالغ القسوة من الحموات، فهو واضح فى «الأسطى حسن» ثم فى «حماتى قنبلة ذرية»، حيث الزوج معوز، وفى حاجة إلى المال، والأم تسعى دائما إلى تبكيت ابنتها على حظها العثر، وفى «حماتى قنبلة ذرية» تحيل الحماة حياة زوج ابنتها زاهر إلى جحيم، والزوجان عادة فى هذه الأفلام متحابان، لذا فإن ماتفعله الحماة يعتبر نوعا من تكسير هالة حب وقداسة بين الزوجين، ففى أغلب الأفلام التى جسدتها فيها الممثلة هذا الدور، فإنها حاولت تحطيم قصة حب عظيمة، وكان عليها أن تبتعد عن الزوجين بعد فترة طويلة من المعاناة.

وهنا، فإن الابنة بطة حائرة بين أمها وزوجها، تعمل الأم على طلاق ابنتها كى تزوجها من رجل ثرى، حيث تدبر مقالبها المثيرة للضحك، والرثاء، كى تلقى فى روع ابنتها أن زاهر يحب امرأة أخرى، وتنجح الحماة فى ذلك، وتفصل بين الاثنين، ويتزوج زاهر من ابنة الرجل الذى تزوجته امرأته السابقة، حتى تلتقيان ذات يوم ويعود الحب القديم، فينفصل كل منهما عمن تزوجه ويتزوجان من جديد.

أى أن الحماة بمثابة عزول بالغ القسوة، لكن المعادلة الصعبة، هى أن هذا التصرف يسبب الضحك، لما يحمله من تناقض ملحوظ.

ولاشك أن دور مارى منيب فى فيلم «هذا هو الحب» يختلف كثيرا، فهى رغم أنها أم لابن وحيد، إلا أنها لا تتدخل فى حياته الخاصة بعد الزواج، بل هى تؤازره فى محنته، ولكن أبعاد الحماة خفيفة الظل تبدو واضحة فى فصاحتها، ومهارتها، وتصورها أنها «شاطرة» أثناء اختيار عروس لوحيدها، ويتمثل ذلك فى الزيارة الكلاسيكية التى زارت فيها بيت العروس كى تتفحصها فحصا طبياً، يمتلئ بكل ما هو مضحك، وفكاهى، حيث أنها تحمل معها كل معدات

الفحص، مثل عين الجمل الذى على العروس أن تكسره بأسنانها لإثبات أن أسنانها قوية، ثم هى تفحص قوة نظرها بأن تجعلها تعد أصابعها، بل أنها تمسك صدرها لتعرف مقياسه، وتشد شعرها لتتأكد أنها لا ترتدى باروكة، وقد ضجت الصالات بالضحك عند عرض هذه المشاهد، ويبدو المشهد فى قمته، من خلال ما يردده عبدالمنعم إبراهيم الذى يراقب ما يحدث من شقة مقابلة لشقة العروس، فيقول ما يعنى : «أمك... بتمسك حاجة... لا... مش ح أقول... علشان الرقابة».

وفى مقابل هذه الحماة، خفيفة الظل، وفى نفس المشهد، كانت هناك امرأة أخرى فى نفس السن، وتحمل نفس السمات، عليها أن تراقب ما يدور، وأن تخبر الضيفة أنها تفهم كل شئ، فتعطيها حبة عين الجمل كى تجرب الفك الثانى، وقد جسدت هذا الدور بالطبع فردوس محمد. التى لم تدخل تقريبا هذه الدائرة.

والحماة فى فيلم «الحموات الفاتنات» مزدوجة، حيث أنهما تتمتعان بمستوى اجتماعى راق، تأتيان لزيارة الزوجين سمير ونبيلة، وكل طرف يحب أمه بالطبع، كما أن الحب عماد العلاقة بين الزوجين، لكن الغيرة التى تتولد بين الحماتين المتناقضتين تدفع بأم الشاب سمير (مارى منيب) أن تقلد منافستها فى أشياء كثيرة، منها على سبيل المثال الرجل الذى يقوم بتدليك الحماة الشابة الجميلة.

وقد خلق التناقض بين المرأتين العديد من المواقف الكوميدية باعتبار أن كلا منهما أتت من بيئة اجتماعية مختلفة، ووسط مغاير، وإذا كانت كلتا المرأتين أرملتين، فإن أم سمير تتهم منافستها بأنها غير مخلصة لزوجها الراحل، ونفس هذه المرأة سوف تهرول إلى عريس حين تجد فرصة إلى ذلك، بل أنها فى أحد الحوارات تتصور أن العريس سيكون من نصيبها.

والبطولة المطلقة فى هذا الفيلم هما للحماتين، ولما ارتكبته أم سميرة ضد

منافستها، فالحماة الأصغر سنا لم تدبر المكائد لمنافستها، وذلك لما تمتلكه من ثقافة وتبعا للوسط الذى تعيش فيه.

وهناك بعض الأفلام التى قامت فيها مارى منيب بدور الحماة خفيفة الظل، كانت هى العنصر الكوميدى الأساسى، مثل «هذا هو الحب» ولكن فى أغلب الأحيان، كان المخرجون يستعينون بأكثر من عنصر إضحاك خاصة، إسماعيل يس الذى ظهر أمامها فى أكثر من دور متنوع فى «حماتى قنبلة ذرية»، و«الحموات الفاتنات»، و«عفريتة إسماعيل يس»، و«كيلو ٩٩»، و«حماتى ملاك»، و«شهر عسل بصل» حيث كان يؤدى أحيانا دور زوج الابنة، أو دور الرجل الذى تتصارع من أجله الحموات، وأيضا فى دور الحانوتى.

- فى الكثير من هذه الأفلام جسدت مارى منيب دور المرأة المتصابية التى تعيش مع ابنتها الوحيدة، وفى فيلم «شهر عسل بصل» لعيسى كرامة ١٩٦٠ تولدت الكوميديا من خلال تصور الأم أن جارها إسماعيل يغازلها، وعندما يأتى الجار لخطبة الفتاة،تظن المرأة أنه جاء ليخطبها هى، ومن هنا تتولد الكوميديا، حيث تكتشف الأم الحقيقة، وتصدم، وتقرر أن تحول الصدمة إلى مجموعة من المقالب الساخنة، حين تلحق بالزوجين فى شهر العسل، وتبدأ فى مضايقتها لزوج ابنتها الذى صدمها، وتحرمه من التمتع بحب زوجته... ويقع مدير الفندق الذى تنزل به الأسرة بالحماة ويعرض عليها الزواج.

ويعتبر فيلم «حماتى ملاك» حالة خاصة من الكوميديا، حيث اعتمد الفيلم على مجموعة من نجوم الكوميديا منهم أعضاء فرقة ساعة لقلبك بالإضافة إلى إسماعيل يس الذى جسد دور الحانوتى الذى سيقوم بغسل جثمان الزوج الميت.

وحسب قصة الفيلم، فإن الحماة تحاول إشعال نيران الغيرة فى قلب ابنتها،

حين تأتى لزيارتها، وتحول الدار إلى جحيم من الغيرة والمتاعب مما يدفع بصديق للزوج أن ينصحه إلى أن يتظاهر بأنه قد مات، ويتحول الزوج إلى جثمان ويبدأ فى إثارة الخوف فى قلب الحماة، التى تمزج هنا بين الضعف والقسوة أو المكر الجميل.

والشخصية التى تكرر مارى منيب تجسيدها تؤمن أن الحياة على وتيرة واحدة تفسد الزواج وتسبب الملل والرتابة، ولذا فمن مصلحة الزواج وضع بهارات من النكد، والعكننة، فالشجار مهم فى حياة الزوجين، كما ترى، وكما كتب حمادة حسين فى مجلة الكواكب، فإن الروشتة التى اتبعتها جاء فيها : «إذا كان زوجك من النوع اللى ما بيجيش بالذوق، اعملى معاه التالى، أولا استيقظى فى الصباح وما تسأليش فيه... سوف تجديه يسأل فيك... ثانياً فى الظهر تناولى طعامك... اهمليه تماما، وإذا كان يحب البطاطس اعملى فاصوليا... ثالثاً : إذا خلد للنوم أو الراحة، اغلقى عليه باب الحجرة، واخرجى اتخانقى مع الأولاد، وإذا ذهبت معه للسينما اقرصى ابنك الصغير حتى يتعالى بكاؤه... ثم خدى ابنك فى حضنك واذهبى للنوم.

ولعل مارى منيب هى الوحيدة من جيل الكوميديا اللاتى استطعن الحصول على شعبية وجماهيرية دفعت ببعض المخرجين إلى منحها البطولة المطلقة فى بعض الأفلام، مثل «الناس اللى تحت»، و «أم رتيبة» الذى بدا كأنه مكتوب من أجلها، والذى أخرجه السيد بدير ١٩٥٩.

وفى أم رتيبة لم تؤد دور الحماة، بل أدت دور الفتاة العانس التى لم تتزوج وتنتظر فرصة ما للزواج، أى أنها فى هذا الفيلم تقوم بدور معاكس تماما لما اعتدنا رؤيتها عليه، لذا فإن صالة العرض التى شاهدت بها هذا الفيلم وأنا صغير لم يضحك المشاهدون فيها بنفس القدر الذى كان يحدث فى أفلامها

الأخرى.

وأم رتيبة هنا مجرد كتلة نسائية، تعيش مع أخيها عبدالصبور أفندى الذى بلغ سن المعاش، وهو رجل رجعى، لا يؤمن بأن أخته صالحة للزواج، وهى تقع فى غرام سيد بائع الطرشى الذى يتقدم لخطبتها لكن أخاها يعارض، ويعارض ويطالب بتحويل محل الطرشى إلى حلوانى. فيرفض سيد بشدة، لكن الأمور تتغير بعد وفاة الأخ وتتزوج أم رتيبة من حبيبها الذى جسده حسن فايق.

لقد عاشت مارى منيب سنوات مجدها السينمائى فى مجال الكوميديا فى الخمسينات، وبدت فى الستينات كأنها تكرر الدور، فلم تنجح كثيراً كسابق عهدها فى أدوار مثل «العائلة الكريمة»، و«المراهقات» لكن فطين عبدالوهاب هو أبرز من قدمها كحماة فى تلك الفترة، بعد أن برزت فى الخمسينات على يدى حلمى رفلة، وبدت مارى منيب فى أحسن حالاتها فى عام ١٩٦٤ مع نفس المخرج الذى قدم لها «العائلة الكريمة» حيث جسدت دوراً بارزاً فى «اعترافات زوج»، الذى بدا كتلة من الضحك المتدفق لكل من اشترك فى التمثيل فيه، من شويكار، وفؤاد المهندس، ويوسف وهبى، وهند رستم.

والحماة هنا بالغة الخفة، فهى تحمل الصفتين : الزوجة، والحماة، هى زوجة مدللة، يحأول زوجها مغازلتها دوما بأنها البدر الذى لا يغيب ضوئه، والفجر الساطع، وذلك كى يخفى محاولاته الدائمة لمغازلة الشابات الجميلات، وهو يصفها بصفات جسمانية مغايرة تماماً لما تتمتع به.

أما الصفة الثانية فهى الحماة، وهى تسبب لزوجها متاعب من نوع جديد، فهى لا تسعى إلى التفرقة بين الزوجين، ولكن للتقريب فيما بينهما، فزوج الابنة قد اعترف لامرأته وهى فوق طائرة تكاد تسقط أنه كان يحلم بأنه يقبل جارته

الحسناء، حتى إذا نجت الطائرة من كارثة راحت الزوجة تحاسب زوجها على أحلامه، فتحدث أمها التى تذهب بدورها إلى الجارة، وتعاتبها على تصرفها الشائن مع زوج ابنتها، لأنها دفعته أن يحلم بها، وينتهز زوج الحماة الخلافات التى تدب فى البيت كى يغازل الجارة بدوره، فى حين تسقط الزوجة (الأم) وتنكسر عظامها، مما يزيد الزوج من تدليلها، ويصبح على زوج ابنتها عبء حملها فوق ظهره لنقلها إلى الدور الأعلى.

وقد بدت مارى منيب فى أحسن حالاتها كممثلة مضحكة فى هاتين الشخصيتين : الزوجة المخدوعة المندفعة، السليطة، والحماة التى تهتم فى المقام الأول بإحداث وئام بين الزوجين وليس العكس.



أفيش فيلم "حماتى ملاك"

مـــارى منيب

١٩٣٤ : ابن الشعب

١٩٣٦ : أنشودة الراديو

١٩٣٧ : نشيد الأمل

الحب المورستانى

مراتى نمرة ٢

١٩٣٩ : العزيمة

١٩٤١ : سى عمر

إلى الأبد

مصنع الزوجات

١٩٤٢ : محطة الأنس

أحلام الشباب

١٩٤٣ : من فات قديمه

قضية اليوم

١٩٤٤ : من الجانى

كدب فى كدب

شهداء الغرام

١٩٤٥ : ليلة حظ

تاكسى حنطور

الجنس اللطيف

رجاء

ليلة الجمعة

ليلى بنت الفقراء

١٩٤٦ : لعبة الست

الآنسة بوسى

أول الشهر

البنى آدم

ملكة الجمال

يوم فى العالى

الطائشة

١٩٤٧ : المتشردة

بياعة اليانصيب

النفخة الكدابة

البريمو

حمامة السلام

بنت المعلم

١٩٤٨ : ابن الفلاح

المليونيرة الصغيرة

فوق السحاب

١٩٤٩ : المجنونة

على أد لحافك

جواهر

أسير العيون

منديل الحلو

١٩٥٠ : أسمر وجميل

بابا أمين

بابا عريس

١٩٥١ : آدم وحواء

حماتى قنبلة ذرية

ليلة الحنة
خد الجميل
مشغول بغيرى
شباك حبيبى
١٩٥٢ : صورة الزفاف
مسمار جحا
الأسطى حسن
حضرة المحترم
بنت الشاطىء
١٩٥٣ : الحموات الفاتنات
حميدو
ابن للإيجار
بيت الطاعة
بنت الهوى
المرأة كل شىء
١٩٥٤ : كدبة إبريل
عفريتة إسماعيل يس
الحياة الحب
علشان عيونك
المحتال
أوعى تفكر

١٩٥٥ : عرائس فى المزاد
مملكة النساء
كابتن مصر
تار بايت
١٩٥٦ : كيلو ٩٩
١٩٥٨ : سامحنى
هذا هو الحب
١٩٥٩ : أم رتيبة
أحلام البنات
حماتى ملاك
١٩٦٠ : شهر عسل بصل
شجرة العائلة
الناس اللى تحت
١٩٦٠ : بنات بحرى
١٩٦٢ : جمعية قتل الزوجات
انسى الدنيا
رسالة من امرأة مجهولة
١٩٦٤ : المراهقان
العائلة الكريمة
حكاية جواز
١٩٦٦ : خدنى معاك
١٩٦٩ : لصوص لكن ظرفاء

الفصل التاسع عشر



زينـــــات صــــــدقى

فى بعض الأحيأن، يحس الناقد، وأيضا المتفرج، أن السينما المصرية مارست ذكاءها حين حبست بعض ممثليها فى إطار بعينه، فظل الممثل أسيرا لهذا النوع من الأدوار، حتى إذا خرج منه، بدا كأنه كائن غير مألوف، وغريب الشكل.

وهل يمكنك مثلا أن تتصور أن زينات صدقى يمكن أن تكون أى امرأة سوى تلك العانس التى تأخر زواجها، وتبحث دوما عن «ابن الحلال» سواء وهى صغيرة السن أو حين تخطاها القطار تماما.

ولذا، فلو راجعت مجموع أفلام الممثلة، فلن تجدها مثلت دور الأم إلا فى عدد قليل من الأفلام، كما أنها لم تكن الزوجة، صاحبة عائلة إلا فى أفلام قليلة، وبدت كأنها نفس الشخص يتكرر ظهوره من فيلم لآخر، أو بالأحرى تبدو فى كل الحالات زينات صدقى، بأسماء مختلفة وبأداء متشابه متقارب، مثلما سيحدث للعديد من النجمات الكوميديات الأخريات، حيث تم حبس مارى منيب فى دور

الحماة، وصار على المتفرج صعوبة أن يتخيل أن يراها فى ثوب مخالف.

وما نذكره هنا ليس قاعدة، فهناك بالطبع استثناءات مثل دورها كأم لهند رستم وزوجة لعبدالفتاح القصرى فى فيلم إسماعيل يس فى مستشفى المجانين عام ١٩٥٨.

وقد ظلت الشخصية التى تجسدها زينات صدقى هى العانس التى تبحث عن زوج، وتعانى من الحرمأن، مما يدفعها إلى الحصول على الرجل بأى ثمن ومهما كانت الوظيفة التى تمارسها، وهى غالبا ماتكون خادمة، أو الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها، سواء فى شارع محمد على مثلما فى «شارع الحب» أو من الطبقة الراقية مثلما حدث فى «حلاق السيدات».

وقد يختلف الأمر بالنسبة للمثلة فى أدوارها التى جسدتها فى الأربعينات، حيث لم تكن قد وصلت إلى سن العنوسة، ولكنها افتقدت إلى الحسن والجمال الذى تتمتع به عادة النجمات اللاتى يمثلن أمامها، وقد مثلت فى الأربعينات دور المطربة، أو الفنانة التى تتعالى على أصحاب الكباريهات أكثر من مرة، خاصة فى فيلم «شهر العسل» عام ١٩٤٥ أمام فريد الأطرش، ثم «عنبر» لأنور وجدى عام ١٩٤٨، ففى هذا الفيلم الأخير، جاء الضحك من التناقض الذى تتعرض له المطربة حورية التى تتعالى على صاحب الصالة، وذلك حين يذهب إليها حاملاً فستانا مستعملاً من قبل، فترفض أن ترتديه، باعتبارها مطربة ذات شأن، فهى تهدد بمغادرة المكان وعدم الغناء، ويتوسل اليها أنور وجدى أن تبقى فى وظيفتها، ومن هنا يأتى تناقض الحدث، والضحك الهادئ، إن صدق التعبير، فأنور يحاول إقناع المغنية أن ترتدى الفستان لكنها تظل مصممة على الرفض وهى تهتف حين تخرج :

- أنا ح اجيبلك الراجل بتاعى يكسر لك الكازينو على دماغك.

ولا يصبح أمام الرجل سوى الغاء فقرتها، وفيما بعد، تعود بعد أن يكون أنور قد اكتشف جمال صوت عنبر التى تقدم فقرة تعجب الجماهير، وفى مشهد آخر من الفيلم فإن المطربة حورية تعود، تعرض نفسها، تتعالى حين تغيب عنبر، ثم تتذلل حين تعود عنبر، ومن هذا التناقض يأتى الضحك.

وهناك نقاط مقارنة بين زينات ومارى منيب، فى أن كل منهما كأن عليها أن تتقدم فى السن بعض الشئ.. أى أنها عندما تبدأ الخمسينات تكون قد تجاوزت الأربعين، باعتبارها من مواليد عام ١٩١٣، فقبل هذا هى مجرد امرأة، تعانى من قلة جمالها، ولذا فإننا نراها فى فيلم «عفريتة هانم» بمثابة صاحبة البنسيون العانس التى تؤجر الغرف للعزاب، وهى غير مرتبطة برجل، وليست لها أسرة، وكل ما تطلبه من الآخرين هو الأجرة.

حتى إذا كانت زينات صدقى هى الزوجة، وقد أوقعتها الظروف فى طريق رجل من طراز عبدالفتاح القصرى، وكثيرا ما كانت ابنته أو زوجته، أو التى تسعى للزواج منه، فإنها فى فيلم مثل «ليلة العيد» تعانى من أن زوجها ينصرف عنها إلى حسناوات أخريات، وليس هذه من المستغرب، كما أنها فى ذلك أقرب إلى العانس، وفى هذا الفيلم راحت إلى زوجها، وتركته يغازلها من وراء ستار، وهو يتصور أنها حبيبته الفاتنة، حتى إذا انكشف أمره، كانت وقعته بالغة المتاعب.

وفى الأفلام التى قامت ببطولتها فى الخمسينات يمكن أن نرى المرأة العانس التى تشتاق إلى الزواج بأى ثمن موجودة فى العديد من الأفلام، وهى تتشبث بهذا الرجل بأى ثمن، وبكل الأساليب حتى لتبدو كأنها من ذوات

المخالب، ما أن تنغرس فى جلد رجل حتى تتشبث به ولا تتركه.

من هذه الأفلام على سبيل المثال : «بنات حواء» لنيازى مصطفى، و«مدرسة البنات» لحسين فوزى عام ١٩٥٥، و «القلب له أحكام» لحلمى حليم ١٩٥٦، «وابن حميدو» لفطين عبدالوهاب ١٩٥٧، و«شارع الحب» لعزالدين ذوالفقار، ١٩٥٨، و«بين إيديك» ليوسف شاهين ١٩٦٠. وكما نرى، فإن الذى وضعها فى هذا الإطار مخرجون متعددون، ومن أجيال مختلفة، ولكن كلهم اتفقوا على أن تكون ذات صبغة كوميدية فى المقام الأول.

وهذه العانس محاطة دوما ببنات جميلات، يتهافت عليهن الخطاب، والعشاق، ويسعون إلى نيل رضائهن، ففى فيلم «مدرسة البنات»، فإنها تعمل مشرفة فى مدرسة بنات داخلية أو ما يسمى بمعهد الرقص، والبنات هنا حسناوات من طراز نعيمة عاكف، لكل واحدة منهن قصة حب، وما تعانيه المرأة العانس هنا أن الرجل الذى تحبه يعشق التلميذة الصغيرة، مما يولد فى قلبها الغيرة، وهى امرأة يمكنها أن تدبرالمقالب من أجل الحصول على من تحبه، ولا يشعر بها، لكنها مقالب غير شريرة، وفى النهاية قد يتحقق لها ما تريد.

وفى «بنات حواء» هى التابعة لصاحبة محلات كبيرة، وهذه المرأة عصمت تكره الرجال، ولا تؤمن بالحب، وبالتالى فإن على التابعة أن تسير على منوالها، وهى تغالب قلبها دوما، وتبدى الكثير من مواقف العداء، ليس كراهية فى الرجال، ولكن لإرضاء عصمت لا أكثر، وعندما شاهدت الصياد فى أحد معسكرات أبى قير مالت إليه، وفقدت كل مقاومتها، وقبلت أن تقوم بكل ما على الأنثى أن تفعله، توافق على الغسيل والطبخ، والكنس، وترتمى بين أحضانه، وتترك سيدتها طالما وجدت لنفسها سيداً.

وفى «الآنسة حنفى» أدت دور العانس أمام فتاة جميلة فى نفس العائلة، جسدتها ماجدة، سرعان ما تزوجت وأحبت، مما ترك أثره فى داخلها.. وفى «ابن حميدو» كانت الأخت الكبرى العانس التى عليها مطاردة ابن حميدو من أجل أن تتزوج به، بعد أن فاتها القطار، وفى «إسماعيل يس طرزان» هى واحدة من الأسرة التى عليها أن ترث المال، لعل الثروة تعوضها عن العونسة، أو لعلها تقضى عليها، بأن تكسب عريسا. وفى «بين يديك» هى عانس فى عائلة متزمتة، ترتدى ملابس البنات، وتصنع الضفائر، وتعانى أيضا من أن بنات الأسرة الأخريات جميلات مثل ماجدة التى تخطب للجار النجار، وفى «حلاق السيدات» هى امرأة متزوجة، يتم طلاقها، وتسعى إلى الحصول على زوج بأى ثمن، فتتنازل عن كل طلباتهم من أجل الاقتران بحلاق البهائم سابقاً.

إذن.. فعونسة هذه الفتاة تكون سببا فى أن تتنازل، وأن تتصرف بشكل متناقض ولذا، كما سبق القول، فإن الممثلة تبدو كأنها نفس المرأة تتكرر من فيلم لآخر، تردد نفس التعبيرات، والتى تعكس سوء حظها، ومدى رغبتها فى الرجل.

ومن ناحية أخرى، فقد حبست زينات صدقى فى دور الخادمة فى الكثير من الأفلام، أو دور الوصيفة، وتابعة البطلة الحسناء، كل ما عليها أن تجعل من هذه الفتاة كيانا سعيدا، وهما فى أغلب الأحيان تنال بعضا من الحب، إذا كان فى حياة حبيب البطلة صديق أو خادم أو وصيف، وهى خادمة فى أفلام عديدة منها : «عايزه أتجوز» لبدرخان ١٩٥٢، «موعد مع الحياة» لعزالدين ذوالفقار ١٩٥٣، «وبنت الأكابر» لأنور وجدى ١٩٥٣، و«أنا وحبيبى» لكامل التلمسانى ١٩٥٣، و«أقوى من الحب» لعزالدين ذوالفقار ١٩٥٤، و«الستات ما يعرفوش يكدبوا» لمحمد عبدالجواد ١٩٥٤، وغيرها من الأفلام، إذن فهى خادمة لشخصيات جسدتها شادية وفاتن حمامة ومديحة يسرى وغيرهن.

والخادمة هنا أقرب إلى الأرملة الطروب، فنحن لا نراها تمارس أعمال المنزل، ولا تنام في أماكن أدنى، ولكنها وصيفة، وهي بمثابة سر لسيدتها، تنقل اليها أمور الحب، والحبيب، وتعيش معها تدافع عنها، وتساندها، وكما قلنا، فإنه ينالها جانب من الحب الذى تناله سيدتها، مثلما حدث في «أنا وحبيبى» فالمطربة تحب الفنان الشاب منير، وهي عليها أن تحب صديقه الذى يعانى مثله، وفي «بنت الأكابر» فإنها تحب إسماعيل يس صديق الموظف الذى يأتى من المصنع لإصلاح الثلاجة فأحب سيدة المنزل.

وعلى جانب آخر، فإن الممثلة قامت بأدوار فتاة أرستقراطية عديدة في أفلام الأربعينات مثلما حدث في فيلم «شهر العسل»، و«غزل البنات»، والتي تعانى من انصراف الرجال عنها، وأنها تتولى الصرف عليهم من أموالها، وتكتشف أنهم يقبلون عليها لما تملكه من مال، وليس من جمال.. ففي فيلم «غزل البنات» تعانى من أن أنور (محمود المليجى) يعشق فتيات أخريات منهن ليلى، لذا فإنها تشجع الضابط وحيد أن يضربه عندما تكتشف أمره، وتسعى إلى فضيحته.

وهذا النوع من النساء، كما يقال في المثل الشعبى «بلا برقع الحياء» حيث أنها تعلن عن عواطفها جهرة، ربما لكثرة ما أعطت ولم تأخذ وهي غبية في حبها وكل همها هو امتلاك من تحب لأكبر وقت ممكن.

أشرنا في بداية الحديث أن هناك حالات استثناء تجسدت فيها زينات صدقى دور الزوجة، أو الأم، ربة الأسرة، وفي الغالب، فإنها تسعى إلى امتلاك من حولها، والاستفادة بمن تملك، وهي سمات لا تختلف كثيرا عن المرأة العانس، ففي «إسماعيل يس في مستشفى المجانين» أدت دور الزوجة لرجل يتاجر بجمال ابنته ويعد الكثير من رجال الشارع للزواج من ابنته طعمة، مقابل دفع أشياء

كثيره منها فاكهة الفكهانى، وفطائر الفطاطرى، وأمن رجل الشرطة، ولكن هذا الأمر يسبب له المتاعب. والزوجة هنا تناصر زوجها، وتنظر إلى ابنتها كبضاعة، ولذا فإنها تكرر عبارات مشابهة عن امتلاك رجل أفضل بشروط أحسن.

نفس الأمر تكرر فى فيلمى «إسماعيل يس فى البوليس»، و«إسماعيل يس فى الأسطول»، فى الفيلم الأول تدفع بابنتها (شريفة ماهر) أن ترتبط بمدرس الألعاب الرياضية (رشدى أباظة) بدلا من عسكرى بالشرطة الذى لن يوفر لها المال، ولا الحياة الزوجية التى تناسب طموحها، وهى تنجح فى ذلك، وبالفعل فإن الابنة تنفصل عن إسماعيل، وتسبب له جرحا عميقا وترتبط بالجار الذى يسكن فى نفس المنزل.

وفى «إسماعيل يس فى الأسطول» ترغم زوجها على الزواج من المعلم الحنش، وكلما عارضها الزوج، تصنعت بأنها مصابة بتشنج، وأن العفاريت تركبها، فيمتثل لها الزوج حتى يصفعها فى النهاية ويسيطر على الموقف.

وزينات صدقى تكون أقل إضحاكا عندما تصبح أما، وتبدو أقرب إلى الشريرة. منها إلى إنسانة تحاول الحصول على حقها الطبيعى بالزواج، ولذا فإنها عندما تكون عانس، فإنها تصبح مثارا للضحك والكوميديا، لكنها عندما تصير أما تحاول الإتجار بابنتها، فإنها تمنع عاشقين من حقهما الطبيعى فى الحب، وغالبا فإن المتفرج لا يضحك من تصرفاتها، حتى ولو أدت حركات مثيرة للضحك، باعتبار أن الضحك هو فى المقام الأول تعاطف مع الشخصية، أما عندما لا نتعاطف معها، فإننا نضحك عندما تصيبها كوارث، مثل المقالب التى تحدث للصين فى فيلم «وحدى فى المنزل».

وإذا كانت الشخصيات التى جسدتها زينات صدقى كخادمة، أو كفتاة ثرية

عانس قد أحدثت تعاطفا معها، فإن أغلب الشخصيات التى جسدتها، حتى غير المضحك منها وكانت لامرأه تنتمى إلى بيئة شعبية، تتسم ببساطة وتلقائية، وتنطق بعبارات بالغة الطبيعية «كتاكيتو بنى».

وقد سكنت الشخصية التى جسدتها الممثله فى غرفة صغيرة، بأحد الأحياء الشعبية، وفى منزل صغير، وتأوى لديها أشخاص قادمين من أماكن أخرى مثلما رأينا فى فيلمى «الآنسه ماما» ١٩٥٠، و«أيامنا الحلوة» لحلمى حليم ١٩٥٥، ففى الفيلم الأول تأتيها فتاة من مدينة أخرى، من أجل أن تبحث لنفسها عن فرصة فى عالم الفن. وهى معجبه بمطرب مشهور (محمد فوزى) تحاول الوصول إليه، وتشجعها المرأة على تحقيق هدفها، فتأويها فى بيتها الشعبى الصغير، وفى الفيلم الثانى فإنها تسكن منزل قديم، وحدها بدون أسرة، وهى غير مصابة بجنون خاص للزواج، ولكنها تتعامل مع الشباب الذين يسكنون حولها باعتبارها أم لهم، تحل مشاكلهم، وتقربهم من بعضهم، وتدافع عن مصالحهم، وتتبادل معهم الطعام بالحنان وهى امرأة شريفة بسيطة يمنكها أن تغنى معهم وتمسك يد الهون من أجل إحداث إيقاع.

والشخصيات التى تجسدها زينات صدقى فى هذه الأفلام ذات حيثية اجتماعية، فرغم أنها بلا أسرة، لكن يكفى أن تكون مالكة لعقار يعطيها مكانة فى المجتمع الذى تعيش فيه، وهذه السمة متكررة فى أفلام عديدة، حيث تؤجر بعض غرف مسكنها لأشخاص هم بمثابة الشخصية الرئيسية فى قصص هذه الأفلام، مثلما حدث فى فيلم «دهب» لأنور وجدى١٩٥٣، حيث أنها هى التى تؤجر الغرفة، وهى امرأة شريفة، لا تقبل الحال المائل، لكنها لا تتأخر عن مساعدة الآخرين، مثلما حدث عندما تكتشف أن وحيد الفونسو قد عثر على لقيطة، فتأتى له بالطعام، وتعلمه كيف يتصرف فى مثل هذه المواقف، وهذه

المرأة تدخل فى خناقة لفظية مع الصغيرة «دهب» حين تشب هذه عن الطوق بعض الشيء. وفى هذه الخناقة الكلامية، تبدو كافة سمات الممثلة كمضحكة، فهى تبرق بعينيها، لدرجة أنها تبدو كحولاء، وترفع صوتها، وتحرك ذراعيها بكل تلقائية، وتجرى الكلمات بالغة السرعة على لسانها.

وهناك خناقة كلامية أخرى بين الممثلة، وبين فتاة صغيرة وصديقاتها كررها المخرج أنور وجدى بنفس الكيفية فى فيلم «أربع بنات وضابط» ١٩٥٤، حيث تدور مواجهة بين البنات اللاتى يعملن فى استعراضات الشوارع، وبين امرأة ذات حيثية تسكن فى حى شعبى، تزعجها الأصوات التى تصدرها البنات، فتنزل إليهن وتصطدم معهن بكلمات ومشاجرات كلامية، قبل أن تكتشف أن الفتاة نعيمة شبيهة بالابنة المفقودة لأسرة غنية، وهنا يتغير إيقاع الحدث، حيث تذهب إلى هذه الأسرة لتبلغهم أن ابنتهم على قيد الحياة.

إذن.. فالصوت العالى، والقدرة على المشادة الكلامية، يعنى أننا أمام امرأة غير منكسرة، ولها مكانتها و مثلما حدث مجددا فى فيلم «القلب له أحكام» لحلمى حليم ١٩٥٦، حيث ترعى ابنة الحى الذى تعيش فيه، وتهتم بمشاعرها تجاه زميلها الثرى الذى يخدعها وفى نهاية الفيلم تذهب إلى بيت الشاب، ومعها دستة من الرجال للدفاع عن شرف ابنتهم، وتدور معركة مع بعض النصابين الذين غرروا بالطالب الشاب، وابتزوا أمواله، وهى إحدى المعارك الكلاسيكية الكوميدية فى السينما المصرية، وهناك مشهد لا يمكن نسيانه، حين تتواجه مع والد الطالب، الذى يسكن الآن فى الزمالك، ولكنه مولود فى بولاق أبو العلا، فينطق كل من الأب والمرأة باسم الآخر، بينما المعركة تدور، ويكون هذا الكشف عن أصل الأصل للأب سببا أخيرا فى قتل تردد الأب فى أن يزوج ابنه من فتاة تعيش فى بيئة شعبية.

وفى «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» تعيش أم طعمة فى بيئة شعبية، تذهب بملاءتها اللف إلى الدجالين وترتعش أوصالها حين يوهمها حسونة الفطاطرى الذى ارتدى مسدح الدجال بأشياء كثيرة تصدقها وتؤدى حركات مرتعشه اشتهرت زينات بأدائها.

أما أشهر الشخصيات الشعبية التى جسدتها فهى فى فيلم «شارع الحب» إنها عانس ذات مكانة اجتماعية، تسكن بأعلى حانوت فرقة حسب الله، تتمنى لو تزوجت من رئيس الفرقه «اسمها ترتر» تفعل أى شىء من أجل رضائه، وهو يمكنه أن يقدم كل التنازلات إلا أن يتزوج منها، هى ثرية، تملك، وتعشق الموسيقى ولها دارها، وحين يأتى عبدالمنعم من المعهد ليغنى فى الشارع، فإنها تقف أمام الفرقة تمسك مضارب الطبلة، وتتصرف كأنها المايسترو، وتهز أردافها، وجسمها، وترتدى ملابس تبعث على السخرية، وتعبر عن فرحتها بأسلوبها الخاص، وهى فى هذا الفيلم تشكل معزوفة ضاحكة أمام النابلسى من جهة، وفرقة ساعة لقلبك من ناحية أخرى، وقد اضطر المايسترو إلى الزواج منها لأسباب اقتصادية، خاصة بإعطاء الفرصة لعبدالمنعم كى يدرس فى معهد الموسيقى، وهى قبل هذا الزواج تتقلب على الفراش، تحتضن وسادة مكتوب عليها «الوسادة الخالية» تتشبث بها، وهى بعد أن تتزوج من حسب الله، فإنها تتعلق به وهى نائمة، كأنها تخشى أن يتركها، أو كأنها غير مصدقة أنه أصبح فى فراشها.

وهناك مشهد يعبر عن رد فعل المرأة بعد أن يعلن حسب الله عن موافقته على الزواج منها، فكأنه يدخل سجنا أبديا.. حيث تصرخ من الفرح، وتقدم مراسيم خاصة لهذا الاستقبال.

وفى فيلم «معبودة الجماهير» عاشت المرأة فى حى شعبى، تحيا بكبرياء

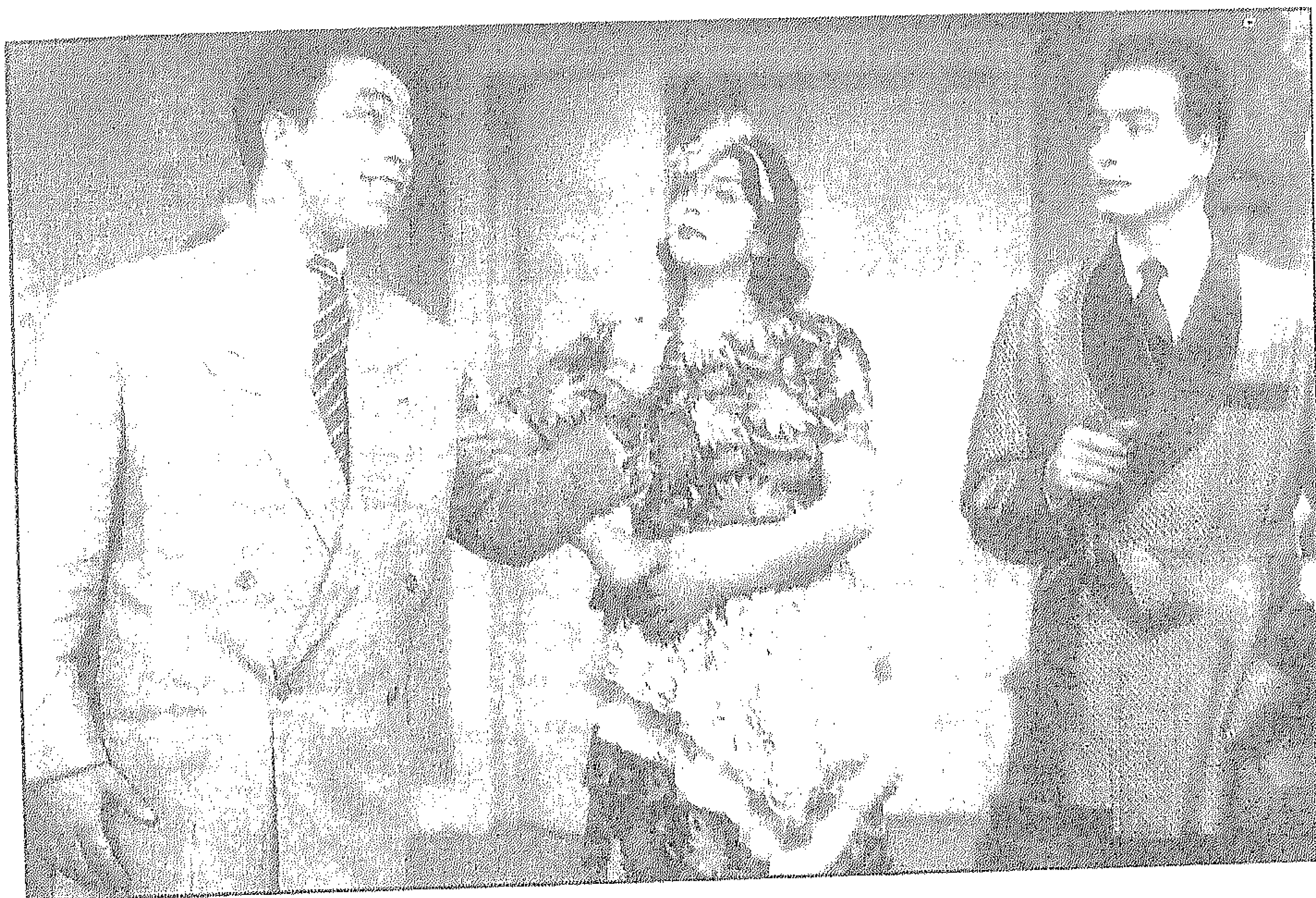
وحنو، فهى تعتمد على نفسها فى حياتها، وهى أيضا وحيدة، لكن سنها هنا قد تجاوزت بشكل ملحوظ مسألة البحث عن زوج، أو عن رجل، وهى تمارس أمومة خاصة على الممثل الشاب إبراهيم، وتدبر له الملابس الجديدة التى تطرزها بنفسها، وبدت الممثلة هنا أخفض صوتا وأكثر دفئا من أدوار جسدتها من قبل، ولكنها لم تفقد قدرتها على الإضحاك.

ومن المهم أن نتوقف هنا عند دور أشجان فى فيلم «حلاق السيدات» حيث اتسع دورها فيما هو أقرب إلى البطولة المطلقة إلى جوار كريمة، وأشجان امرأة ثرية تعيش فى قصر فخم وهى تعانى من مشاكل خاصة مع زوجها، لذا فإنها تلجأ إلى الحلاق ومساعده ترمس من أجل الوقوف إلى جوارها فى محنتها حيث تشكو من زوجها العابث، النصاب الأرستقراطى الذى يخونها مع ابنة ذوات أخرى توقع بالرجال من أجل ثرواتهم، وهى تستنجد بالحلاق زيزو كى يخلصها من عشيقة زوجها اللعوب وتساعدة فى أن يبدو كمليونير، ولذا تنصرف إليه العشيقة إلهام طالما أنه يملك أكثر من الزوج اللعوب.

وتبدو ملامح السخرية هنا فى شخصية الزوجة من خلال ما ترتديه من ملابس، وأسلوبها فى الكلام، ونطقها للحروف، مما يجعل المشاهد يحس أن الزوج على حق فى أن يهجرها، وهى متصابية تحاول التجمل، والزوجة التى تحاول استعادة الزوج بأى ثمن، وبكل السبل، لا تنجح فى خطتها، فالحلاق يتزوج من العشيقة، ويتحابان، والزوج نفسه يقرر أن يتزوج من ثرية أخرى أكثر جمالا، وتجد المرأة أن عليها أن تلحق برجل، أى رجل، وذلك مثلما فعلت زينات صدقى فى أغلب الأفلام التى قامت بالعمل فيها، سواء التى ذكرناها هنا أو غيرها، فإنها تقبل الزواج من ترمس (إسماعيل يس).

تمثل زينات صدقى كممثلة كوميدية زخم كبير من العطاء، فقد عرف أنها

عملت كثيرا فى أفلام على فترات متقاربة، كأنها تدخل من استوديو إلى آخر، لتواصل هذه الشخصية بتلك، وبدت كأنها فى أغلب الأحيان تمثل على وتيرة واحدة، ومن المهم الإشارة إلى أنها لم تبتعد عن الكوميديا بعد أن صارت أكبر سنا وكان من الأفضل لها أن تمثل فى عدد قليل من الأفلام، لم تفقد حيويتها، وإنما قلت هذه الحيوية بشكل ملحوظ فى أفلام من طراز «السراب»، و«السيرك»، و«بنت اسمها محمود».





زينـات صدقـى

١٩٣٧ : وراء الستار
١٩٣٩ : ثمن السعادة
١٩٤٠ : تحت السلاح
١٩٤٣ : تحيا الستات
نداء القلب
١٩٤٤ : أما جنان
برلنتى
ابن الحداد
١٩٤٥ : كازينو اللطافة
مدينة الغجر
الحب الأول
أحلاهم
شهر العسل
الأم
قلوب دامية
١٩٤٦ : عروسة للإيجار
هدمت بيتى
١٩٤٧ : شبح نصف الليل
١٩٤٨ : فتاة من فلسطين
الستات عفاريت
بنت حظ
صاحبة العمارة
حب وجنون
عنبر
اللعب بالنار
١٩٤٩ : أحبك أنت
عقبال البكارى
عفريتة هانم
غزل البنات
شارع البهلوان
هدى
ليلة العيد
أسير العيون
المجنونة
١٩٥٠ : الآنسة ماما
بلدى وخفة
العقل زينة
دموع الفرح
أنا وأنت
البطل
غرام راقصة
محسوب العائلة
المليونير
آه من الرجالة

١٩٥١ : فايق ورايق
تعالى سلم
الصبر جميل
قطر الندى
البنات شربات
من غير وداع
نهاية قصة
بلد المحبوب
١٩٥٢ : بيت النتاش
شم النسيم
المنتصر
يا حلاوة الحب
من أين لك هذا ؟
عشرة بلدى
عايزة أتجوز
١٩٥٣ : نساء بلا رجال
عفريت عم عبده
موعد مع الحياة
مليون جنيه
بنت الهوى
الحرمان
ماليش حد
بينى وبينك
اللقاء الأخير
لسانك حصانك
دهب
بنت الأكابر
بعد الوداع
أنا وحبيبى
ظلمونى الناس
ابن الحارة
نشالة هانم
الدنيا لما تضحك
١٩٥٤ : عفريتة إسماعيل يس
حسن ومرقص وكوهين
الملاك الظالم
خليك مع الله
العمر واحد
أربع بنات وضابط
نور عيونى
شرف البنت
قلوب الناس
أنا الحب
أقوى من الحب
بنات حواء
نور عيونى
الحقونى بالمأذون
الستات ما يعرفوش يكدبوا

ليلة من عمرى
كدت أهدم بيتى
الآنسة حنفى
فالح ومحتاس
تحيا الرجالة
عزيزة
تاكسى الغرام
١٩٥٥ : إنى راحلة
عرايس فى المزاد
معهد الرياضة والرقص
كابتن مصر
ضحايا الإقطاع
نهارك سعيد
أيامنا الحلوة
السعد وعد
ماحدش واخد منها حاجة
فجر
مملكة النساء
١٩٥٦ : إسماعيل يس فى البوليس
القلب له أحكام
الأرملة الطروب
صاحبة العصمة
كفاية يا عين
حب وإنسانية

١٩٥٧ : الكمساريات الفاتنات
ابن حميدو
إسماعيل يس فى جنينة
الحيوان
إسماعيل يس فى الأسطول
١٩٥٨ : حبيب حياتى
سلم لى على الحبايب
إسماعيل يس فى مستشفى
المجانين
الست نواعم
الشيطانة الصغيرة
أبو عيون جريئة
شارع الحب
إسماعيل يس طرزان
١٩٥٩ : المليونير الفقير
إسماعيل يس بوليس سرى
عريس مراتى
عودة الحياة
١٩٦٠ : بين إيديك
حب فى حب
بنات بحرى
حلاق السيدات
١٩٦٢ : ما فيش تفاهم
قاضى الغرام

دنيا البنات

جمعية قتل الزوجات

١٩٦٣ : جواز فى خطر

١٩٦٧ : معبودة الجماهير

١٩٦٨ : السيرك

١٩٧٠ : السراب

١٩٧٥ : بنت إسمها محمود



الفصل العشرون

ســـــاعـــــة لقلبـــك

كان ذلك فى زمن الراديو..

وحدث ذلك أيضا فى سنوات ازدهار الكوميديا الموسيقية، والأفلام الغنائية فى بداية الخمسينات، أو بالأحرى عام ١٩٥٣، عندما ولدت فرقة ساعة لقلبك الفكاهية، فى هذا الزمن كان الصوت يأتى من الراديو مليئا بالبهجة والفرحة، كان الأمر فى حاجة إلى فنانين موهوبين فى الإضحاك، ثم إلى مدير إذاعة يقدر مثل هذه المواهب ويحاول تجميعها.

حدث ذلك حين قدم كل من الفار، وسلطان، وعبدالمنعم مدبولى، بدرالدين نوفل، وفؤاد المهندس، وأحمد الحداد، وعبدالمنعم إبراهيم وغيرهم، فقرات مضحكة فى الإذاعة فى إطار ساعة لقلبك، أو كما تحدث أحمد الحداد فى حديثه إلى مجلة صباح الخير ٢٢ مايو ١٩٨٣ قائلا: «تعرفت بيوسف عوف. عرفنى بدوره بأحمد طاهر، وبدأنا نعمل فى ساعة لقلبك عام ١٩٥٣، وفى منتصف العام تولى

فهمى عمر مسئولية ساعة لقلبك فدعم البرنامج بمجموعة جديدة من الممثلين.. الهنيدى، الفتوة، الدكتور شديد، وبيجو، وأبو لمعة. كان يوجهنا ويختار المادة التى نقدمها وكان حريصا على العمل لدرجة أنه كان إذا تأخر ممثل. «بحث عنه فى جميع الأماكن».

وقد ظل عمل هذه الفرقة حتى عام ١٩٦١، عندما بدأ بعض المؤلفين فى اللجوء إلى التليفزيون، لقلة الأجر، فتوقف البرنامج.

وتجىء أهمية ساعة لقلبك أنه برنامج لشخصيات ضاحكة ارتبط كل ممثل فيها بالشخصية التى ظل يجسدها لسنوات طويلة، وانتقلت معه إلى السينما بمفرداتها، ولم يحدث أن قام ممثل بتجسيد شخصيه أخرى فيما ندر، مثل أمين الهنيدى الذى بدأ فى شخصية «الخواجه بيجو» وانتقل منها إلى فهلاو..

وما يهمنا فى تاريخ ساعة لقلبك أنها تحولت إلى ظاهرة سينمائية، فسرعان ما انتقل نجوم الفرقة إلى السينما، وقاموا جميعا بأداء شخصياتهم وراء الميكرفون أمام الشاشة ابتداء من الفصيح التى جسدها عبدالمنعم إبراهيم إلى الدكتور شديد، ومحمود وزوجته التى جسدها فؤاد المهندس وخيرية أحمد، والخواجة بيجو، وأبو لمعة، بل أن ظهورا جماعيا ظهر لهذه الفرقة فى أفلام من طراز «شاعر الحب» لعزالدين ذوالفقار. وأيضا أحمد الحداد الذى انتقل من شخصية الصعيدى النبيه إلى الرغاية. والطفل أحمد فرحات.

فى البداية كان هؤلاء الممثلون يعلنون عن وجودهم، وعن شخصياتهم التى يجسدونها، ثم ما لبث الكثير منهم أن انفسخ عن هذه الشخصية لينوع أدواره، وكان أكثرهم ذكاء هو فؤاد المهندس والهنيدى، وعبدالمنعم إبراهيم.

وأغلب نجوم فرقة ساعة لقلبك عملت بالسينما، أو زحفت الشاشة له، وقد

بدأ نجوم عـديدون وراء الميكرفون فى تلك السنوات، قبل أن يلمعوا فى المسرح والتليفزيون، والسينما.

ولو بدأنا بشخصية «فهلاو» لأمين الهنيدى، فسوف نكتشف أن صاحبها لم ينتقل بها إلى السينما وذلك ببساطة لأنه لمع فى شخصية الشيخ حسن عندما ظهر التليفزيون فى بداية الستينات، لذا فإنه عندما ظهر فى السينما لأول مره فى فيلم «منتهى الفرح» ارتدى ثوب الشيخ حسن، ونقله إلى الشاشة الفضية وكان قد تخلى تماما عن فهلاو، ثم سرعان ما تخلى عن شخصيه الشيخ حسن فى أفلامه التالية و بعد مرة واحدة من تجسيدها، ولمع فى أدوار عديدة إذاعيا وسينمائيا لدرجة أنه استطاع أن يقوم ببطولة مطلقه لأفلام عديدة منها «أشجع رجل فى العالم» وقد اعتمد الهنيدى على نغمات صوته ولعق لسانه، وتسبيل عينيه، وبدت الشخصيات التى يجسدها مبهورة بثروة تأتيه، أو بنساء يحمن حوله، وبرز كصانع «أفياهات»، لكن شكله، حتى وإن كان أصغر سنا، أدخله فى دائرة الأب قبل أن يكون عاشقا، وهو فى ذلك أقرب إلى ممثلين كثيرين من طراز إبراهيم سعفان.

أما الممثل الثانى الذى لم ينتقل معه شخصياته إلى الشاشة فهو الحداد صحيح أنه فى الكثير من الأفلام جسد دور الصعيدى، مثلما حدث فى «صراع فى النيل» لكن الدور المكتوب كان مختلفا تماما عما عهدناه به من وراء الراديو وكان الحداد بمثابة المضحك المهرج فى بعض الأفلام، مثلما حدث فى فيلم «شاطىء الأسرار» لعاطف سالم ١٩٥٨، فهو صديق للبطلة و يدافع عنها، وتبرق عيناه وهو يتلصص على رئيس العصابة، ويضع طاقية الصياد فوق رأسه، ويولول بصوت رجولى كالأطفال عند الكوارث، وفى مشهد ضاحك يواجه خصما شرسا، وقوى العضلات (محمود فرج) فى النهاية و بعد أن أشبعه ضابط

الشرطة (عمر الشريف) ضربا، ويفرد هذا العملاق قامته أمام الحداد، والآخر يستنجد، ويعرف أنه سينال علقة ساخنة، فإذا به عندما يلمسه يسقط العملاق فوق الأرض فتكون فرصة من أجل الانهيال ضربا عليه، وتكتيفه، ثم تجريسه قبل أن يسلمه للشرطة.

كان شكل الحداد أقرب إلى عبدالمنعم إبراهيم فهوصالح للتجسيد فى الأدوار التراجيدية والجادة بالإضافة إلى الكوميديا لكن من الواضح أن المخرجين لم يسندوا إليه حتى دور صديق البطل وهو دور متميز غالبا ما حاول أصحابه التخلى عنه إلى أدوار البطولة ورضى بأدوار صغيرة فى أفلام عديدة منها «الابن المفقود» لمحمد كامل حسن ١٩٦٢، وقد كان للحق مضحكا خفيف الظل فى أدواره مثل «صاحب الجلالة» لفطين عبدالوهاب، لكن أعماله الإذاعية كانت أكثر لمعانا، وقد أضير فنيا كثيرا عندما راح يكرر الشخصيات الإذاعية وانصرف عنه السينمائيون فى النصف الثانى من الستينات، عندما لمع جيل جديد من طراز محمد عوض، والمهندس، وثلاثى أضواء المسرح.

ويتحدث الحداد عن تجربته إلى مجلة صباح الخير - فى المصدر المشار إليه سابقا - قائلا : «ترجع حكاية الرغاية التى اشتهرت بها أننى فى بداية عمل «ساعة لقلبك كنت قد قدمت شخصية سيدة فى اسكتش (أبين زين)، وعندما لاقت نجاحا قمت بتقديم الرغاية، وهى عبارة عن ست بلدى تنتقد كل السلبيات فى حياتنا أو بمعنى آخر (ما يعجبهاش الحال المايل) ونجحت نجاحا كبيرا.. وكعادتنا فى قتل كل شىء ناجح.. بدأ الإلحاح على تقديم واستمرا الرغاية لدرجة أننى قد مللت من تلك الشخصية».

يقول محمود السعدنى فى كتابه «المضحكون» إن الخواجة «بيجو» قادر على إضحاك الناس وحده لمدة خمس دقائق فقط، ولكنه يفشل إذا استمر بعد

ذلك واقفا أمام الناس، وهذا مفتاح فشل الأدوار القصيرة التى جسدها بيجو، ومعه زميله أبو لمعة فى أن يعملا بالسينما. حيث أن القصص التى يرويها الأخير تحتاج إلى خيال، وصورة مجسدة. وهى تناسب الإذاعه أكثر من التليفزيون والسينما، لذا ظل نجاحها مرتبطا بالميكرفون، وعندما توقفت برامج ساعة لقلبك انتهى الثنائى، وسافر بيجو إلى الكويت وعمل محمد أحمد المصرى فى أدوار عديدة أغلبها غير كوميدى ولا تكاد تذكر فى أى تاريخ، فمن الصعب أن تتذكر له مشهدا براقا ومن الغريب أن يصبح هذا الثنائى إذاعيا فقط، رغم ما به من تنوع وحكايات.

ومثلما لم يترك أبو لمعة وبيجو أى أثر فى السينما، فإن الثنائى الآخر سلطان - الفار قد ابتعدا تماما عن السينما لأن الضحك بالنسبة لهما ليس سوى إلقاء نكات، وقفشات سريعة لا تعتمد بالمرة على نص مكتوب ونحن لا نعرف فيلما ترك فيه الاثنان أى أثرا فى الأعمال القليلة التى ظهرا فيها فى منتصف الخمسينات سوى فيلم واحد قاما ببطولته عام ١٩٥٣.

أما محمد يوسف فهو فى رأيى قد تفوق فى المسرح الكوميدى بعيدا عن المعلم شكل، ذى الصوت الأجش ولم يكن يضحكنى لا بشكل خاص أو عام، بدت أدواره باهتة فى السينما فى مطلع حياته، والغريب أنه قد تخلى عن الكوميديا وراح يؤدى الأدوار الإنسانية فى أفلام عديدة أخرجها شريف عرفة مثل «سمع هس»، و«يا مهلبية يا»، ثم فى فيلم «قشر البندق» لخيرى بشارة.

أما الدكتو شديد فقد تخلى عن هذه الشخصية فى أفلام كثيرة لكنه ظل محتفظا بعبارته المشهورة «يارب يا خويا يارب» التى انتقل بها من فيلم لآخر، وفرحات عمر (وهو اسمه الحقيقى) كما تقول نجلاء فتح الله - الكواكب ٢٢ يوليو ١٩٩٧ - «كانت الشخصية الهزلية للدكتور شديد يجرى تدريسها فى

معهد التمثيل باعتبار أنه مدرسة قائمة بذاتها فى فن الإضحاك، وأنه يختلف عن زملائه السبعة والعشرين نجوم برنامج ساعة لقلبك حيث كانوا ذوى إيقاع أسرع. أما هو فكان على العكس تماما ».

وبصرف النظر عن صحة هذه المعلومة فإن السمات التى أكسبها فرحات عمر للشخصيات التى جسدها ، كانت فى الغالب تليق بأبله، أو مجنون، لذا رأينا فى «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» أحد الموجودين هناك يؤدى حركات مليئة بدلائل البلاهة، وفى «إشاعة حب» أدى دور الممثل الذى لا يحفظ دوره ويتسبب غباءه الأبله فى المتاعب للممثلة التى تطلب منه أنه يتصرف، فلا يستطيع. أما فى «بنات بحرى» فهو صبى العجلاتى الذى يسبب المتاعب الكثيرة من حوله.

ولعل أكثر أدوار الفنان التصاقا بالذهن هو دور الحانوتى فى «حماتى ملاك» ، فهو رجل يبحث عن رزق، وهو بكائى، الخادمة التى يحبها لأنها دلته على البيت، وهو الأبله الذى يجد نفسه فى مواقف متضاربة خاصة مع تابعه العبيط (حسن أتله).

ورغم تعدد أسماء وهويات الشخصيات التى جسدها فرحات عمر فى السينما فإنها ظلت جميعها متقاربه ولذا فعندما توقفت ساعة لقلبك، بدأ انحسار الممثل فى علاقته بالسينما ومارس أنشطة أخرى واهتم بالبحث العلمى وانسحب من الحياة الفنية لفترة طويلة وكنا نراه أحيانا فى التليفزيون.

وقد كان برنامج « ساعة لقلبك» بمثابة ميلاد لنجم صغير هو أحمد فرحات الذى ظل قزما طيلة حياته، مما أطال عمره الفنى لأكثر من سبع سنوات، وقد اتسمت شخصية الطفل الذكى الناصح، بتلقائية وعفوية فى الإذاعة، وسرعان ما تم نقلها إلى الشاشة، وظهر الممثل باسمه فى أفلام من طراز «إشاعة حب» ولمع

فى أدوار الطفل الابن الذى يدبر المقالب الخفيفة، أو الذى يتسم بخفة ظل. ففى نهاية فيلم «شهر عسل بصل» حاول أن يعكر صفو العريس ومنعه من دخول غرفة النوم، وكأنه بديل عن الحماة التى صنعت المنغصات حول ابنتها وزوج ابنتها حتى استطاعت فى النهاية الحصول على عريس.

وهناك أدوار عديدة كان فيها فرحات بمثابة الطفل خفيف الظل، الذى يرقص أمام عبدالحليم حافظ وهو يغنى فى «شارع الحب»، أو هو الطفل الذى يبث لواعجه لجارته الصغيرة فى فيلم «إسماعيل يس فى السجن»، لكن أبرز أدواره على الإطلاق هو «سر طاقية الإخفاء» فهو الطفل الصغير الشجاع، اللبق، المقدام الذى يمكنه الوقوف أمام الشرير أمين، من أجل الدفاع عن أخيه الكبير عصفور، وكأنه يقول للناس «لو ما ابعدتهوش مش ح يجرى له كويس» وهذا الصغير يبدو كأنه أكبر من سنه وفى أجمل المشاهد المضحكة، فإنه يذهب إلى الراقصة فى الكباريه، ويشرب الخمر، ويهلوس، وينطق بالزغطة، ويطلب «بوسة» وتعترف له الراقصة أنها تحبه فيبوح لها بسر طاقية الإخفاء، وقد عاش تجربة الكبار.

وقد اعتمد الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى على أحمد فرحات كأول طفل يقوم بأدوار البطولة الكوميدية، حيث كان ظهوره مساويا لنجم الفيلم عبدالمنعم إبراهيم، فهو الذى اكتشف وجود العفريت، وهو الذى أعاد المسحوق مرة أخرى، وهو الذى ساعد أخاه عصفور للخروج من الأزمة وقد كانت مساحة الضحك التى سببها الممثل الطفل أكبر بشكل ملحوظ من تلك التى صنعها عصفور. وفى الوقت الذى لم يتعاطف المتفرج مع عصفور الذى يتقبل الصفعات من أمين الشرير، فإن فرحات قد تصرف بشجاعة، ولم يستسلم إلا بعد أن شرب الخمر دون أن يعرف مضارها ، فأسكرته، أى أنه تنازل عن قضيته وهو فاقد الوعى، كما أنه

هو الذى بيده حل المشكلة وهو الذى يكشف لأخيه أسرار الطاقية ويحضرها له من أجل حسم الأمور لصالحه.

هو إذن ضحك خاص، لصاحبه سماته، وقد اختفى أحمد فرحات عن الساحة الفنية لنراه فى أحد البرامج التليفزيونية فى عام ١٩٩٨، وقد مرت عليه السنون ليعلن أنه صار كبير السن، لم يتمكن بعد من الحصول على شريكة حياته، فبدا كأن القلب يرق لحالة، بعد أن أضحك الناس فى الإذاعة وصالات السينما لسنوات طويلة.

يبقى فى هذا الإطار من المضكحين الذين ينتمون إلى ساعة لقلبك إذاعيا وسينمائيا الكاتب يوسف عوف الذى كتب أغلب هذه النصوص مع أخيه عبدالمنعم وكان الأكثر ذكاء حيث لم يتوقف طويلا عند التمثيل السينمائى، وعندما كتب سيناريوهات سينمائية، بدت الأكثر خفة وضحكا منذ كتابات أبوالسعود الإبيارى.

وقد كتب عوف العديد من السيناريوهات المقتبس الكثير منها إلى الشاشة وامتلأت بالمواقف المضحكة فكان الأبرز فى جيله، ليس فقط فى الإذاعة، بل فى التليفزيون والمسرح والسينما، وفى أفلامه اعتمد عوف على النصوص الجاهزة المقتبسة، لكن للحق فإن الأفلام العربية التى صنعها كانت أكثر إضحاكا من أصولها الأمريكية، ومنها على سبيل المثال فيلم «عالم عيال عيال» لمحمد عبدالعزيز ١٩٧٧، المأخوذ عن الفيلم الأمريكى «أولادك أولادى أولادنا»، وهو عمل خفيف قام ببطولته هنرى فوندا ولوسيل بول عام ١٩٦٨ لكنه لم يكن مضحك بالمرة مثل الفيلم المصرى، رغم أن أبطاله ليسوا من صناع الكوميديا وهم رشدى أباظة وسميرة أحمد وسهير رمزى وسمير صبرى.

وقد بدأت علاقة يوسف عوف بالسينما فى وقت متأخر، من خلال فيلم «عالم مضحك جدا» عام ١٩٦٨، وفيه اقتبس مشاهد من أفلام أمريكيه، أما فيلمه «أنا ومراتى والجو» عام ١٩٦٩ لعبدالمنعم شكرى، ثم «أكاذيب حواء» لفطين عبدالوهاب، فموضوعاتها قديمة، ومستهلكة. ولكن خفة ظل الكاتب انعكست فى العبارات والمواقف المتبادلة بين أبطال الأفلام.

وقد قدم عوف حتى الآن عددا قليلا من الأفلام قياسا إلى الزمن الذى عمل فيه، فخلال خمسة عشر عاما قدم تسعة أفلام، اقتبس فيها «المفتش العام» لجوجول.. وأفلام أخرى، وتوقف عن العمل فى السينما عام ١٩٨٤ بعد «المشاغبون فى الجيش» لنيازى مصطفى، وكرس عمله فى الإذاعة مجاله الأول والأساسى بالإضافة إلى التليفزيون والمسرح.

النجم الأخير الذى جاء من الإذاعة إلى السينما هو عبدالمنعم مدبولى صاحب الكلمات التى تبدأ بـ «ح...» مثل «ح يجننونى» «ح يخطفونى»،.. «ح يمصمصونى»، وما إليها، وقد صنع الممثل بنجاحه صدى مبهرا وراء الميكرفون، مما دفع بفطين عبدالوهاب أن يستعين به، وبعبارته الشهيرة فى فيلمه «ح يجننونى» عام ١٩٦٠. وقد قام مدبولى بنفسه بكتابة قصة وسيناريو وحوار الفيلم، وأعطى لنفسه مساحة إلى جوار إسماعيل يس كى ينطق بالجمل الإذاعية التى اشتهر بها، ثم ما لبث أن تخلى عنها فى أفلامه التالية.

وقد أعطى الممثل للمسرح اهتماما أكثر، كمؤلف، ومخرج، وممثل فشارك فى صنع نجوم، وظاهرة سميت باسمه عمادها الضحك للضحك ولمع فى مسرحيات عديدة منها «جوزين وفرد»، و «حالة حب»، و «مطار الحب» وغيرها.

والغريب أن وجود مدبولي في السينما طوال الستينات لم يكن سوى حالة هامشية قياسا إلى النجاح الذى حققه زميله فى نفس الفرقة فؤاد المهندس. فبينما صعد المهندس إلى أدوار البطولة بشكل مكثف فى النصف الثانى من الستينات عمل مدبولى فى أدوار قصيرة إلى جوار زميله المهندس كممثل مساعد لا يثير الكثير من الضحك وأيضا إلى جوار محمد عوض.

وقد غلب على مدبولى الأداء المسرحى فى الأفلام التى عمل فيها باستثناء عدد قليل وبدا هذا واضحا فى فيلم «مطاردة غرامية» لمجدى حافظ ١٩٦٨، حيث أدى شخصية الطبيب النفسى الذى يعالج عقد الناس، وهو فى نفس الوقت يعانى من افتقاده للعلاقات النسائية. فإذا بأحد مرضاه يأتى إليه كى يشكو له علته، وهو كثرة النساء فى حياته، من كل الجنسيات وكلهن جميلات فإذا بالطبيب النفسى وبأداء مسرحى يقوم من مكانه ويتشعلق بالمريض ويقول له «بقى أنا الأستاذ.. أنت اللى أستاذ» ويبكى بشكل مبالغ فيه.

ولا شك أن هذا لابد أن يحدث لممثل كشف علاقته بالمسرح، وقد تأثر فؤاد المهندس فى بعض أدائه بمبالغة مسرحية، لكن هذا لم يكن حالة دائمة. لذا فلم يبزغ نجم مدبولى فى السينما، وكم أعلن الممثل فى الأحاديث الصحفية أنه لم يكن ممثلا، ولكن هذا الأمر ليس صحيحا، فقد كان مدبولى فى حاجة إلى مخرج من طراز عاطف سالم ليسند إليه أدوارا من طراز دور الأب فى «الحفيد»، هذا الدور لم يكن فى الأساس كوميديا، وقد أسند فى الجزء الأول من الفيلم إلى عماد حمدى المهموم بتربية الأبناء وإيجاد مصاريف لهذا العدد الكبير من الصغار. ثم تدبير مال لتزويج الكبرى.

والأب فى «الحفيد» لديه همومه، قد لا تكون مالية، ولكنهم الصغار قد كبروا.. فهناك الطالب الذى يأتى إلى المنزل بزميلته كى تذاكر معه، وهى ترتدى

الملابس الموضة، والأب لا يعلق كثيرا بالكلام لكن تكفى نظرته التى تعبر عن موقفه وكذلك أدائه حين تأتى له ابنته الصغيرة لتخبره أن يطلق أمها لخطأ ارتكبته، فإذا بعينيه معبرتين.

وفى فيلم «سيقان فى الوحل» لعاطف سالم أيضا عام ١٩٧٦، كان هو الأب الذى يتلصص على الفتاة الصغيرة التى تسكن فى بيته ولاشك أن هذا الدور يحتاج إلى طاقات ممثل كوميدى من طراز مدبولى، الذى له محطات كوميدية بعضها غنائى مع المخرج محمد عبدالعزيز فى «دقة قلب» و «أهلا يا كابتن»، وبدا فى هذا الفيلم الأخير فى أحسن حالاته وهو يحب فتاة شابة يحاول مسايرتها وأن يجذبها إلى قلبه وأن يقنعها بأنه أفضل من الضابط البحرى الذى تحبه.

وليس هناك تبرير لابتعاد مدبولى عن أدوار الكوميديا البارزة فى السينما، فالجماهير تتذكر له أدواره الإنسانية فى السينما أكثر من أدواره الكوميدية، أدوار يعانى فيها كإنسان، يبكى، ويتألم أكثر منه صانع ضحكات وبهجة، فهو السائس الذى يبيع حصانه بمبلغ زهيد، مقابل تدبير مبلغ من المال للفرقة الناشئة، ولعل الأغنية التى ينشدها فى الاسطبل للزمن، وهو يبكى تجعل من مدبولى ممثلا تراجيديا من الدرجة الأولى، وقد نجح أن يجسد الدور قياسا إلى أغلب ممثلى الكوميديا الذين لا يمكنهم إبكاء الناس فى المواقف المأساوية. ولعله بذلك من طراز نجيب الريحانى فى «مولد يا دنيا» لحسين كمال ١٩٧٤. ثم إن حسين كمال هو الذى استعان به مرة أخرى فهو الذى يعرف قدراته التراجيدية، فى فيلم «إحنا بتوع الأوتوبيس» ١٩٧٩، وفى بعض المواقف المضحكة، رأيناه يدخل زنازين سياسية ليتم تعذيبه من أجل أن يعترف بما لم يرتكبه.

وقد ابتعد مدبولى عن الإضحاك تماما فى السينما، فى الوقت الذى سطع

نجمه فى الأدوار التليفزيونية الإنسانية فى «أبنائى الأعزاء شكرا»، وكان فى أحسن حالاته مسرحيا مع حسين كمال أيضا فى «ريا وسكينة» بينما استمر فى تقديم الأدوار الإنسانية سينمائيا أمام عادل إمام فى «الحب فى الزنزانة» عام ١٩٨٤ وأيضا فى «المرأة والساطور» لسعيد مرزوق عام ١٩٩٧.. وفى «كريستال».

الآن.. ماذا يبقى من «ساعة لقلبك» لا شك أن التسجيلات الإذاعية هى الأبقى. ولا تزال تضحك الناس، ومن الصعب خلق فرقة لها نفس السمات، فقد فشلت الإذاعة عام ١٩٩٨ فى إحياء فرقة أخرى سواء من خلال أجيال من الممثلين أو المؤلفين، وبدا الأمر كما قلنا فى أول حديثنا، إن هذا قد ارتبط فى المقام الأول بزمن الراديو، ونحن الآن لسنا فى عصر الإذاعة.. أو بالأحرى ليس هذا العقد الذهبى للميكرفون.



لقطة من فيلم "عالم عيال عيال"

عبد المنعم مدبولي

١٩٥٨ : أيامى السعيدة
١٩٦٠ : حا يجننونى
١٩٦٥ : آخر جنان
أقتلنى من فضلك
١٩٦٦ : غرام فى أغسطس
١٩٦٧ : شنطة حمزة
غرام فى الكرنك
شقة الطلبة
١٩٦٨ : ابن الحتة
أشجع رجل فى العالم
التلميذة والأستاذ
حواء والقرد
عالم مضحك جدا
مطاردة غرامية
١٩٦٩ : فتاة الاستعراض
للمتزوجين فقط
من أجل حفنة أولاد
الناس اللى جوه
شىء من العذاب
١٩٧٠ : أصعب جواز
ربع دستة أشرار
سوق الحريم
المرآية
صراع الموت
١٩٧١ : الحسناء واللص
البعض يعيش مرتين
لعبة كل يوم
١٩٧٢ : جنون المراهقات
١٩٧٣ : مدرسة المشاغبين
١٩٧٤ : الحفيد
فى الصيف لازم نحب
أنا وابنتى والحب
١٩٧٥ : احترسى من الرجال يا ماما
مولد يا دنيا
١٩٧٦ : سيقان فى الوحل
العيال الطيبين
١٩٧٧ : ألف بوسة وبوسة
١٩٧٨ : أهلا يا كابتن
شباب يرقص فوق النار
شهادة مجنون
١٩٧٩ : إحنا بتوع الأتوبيس
١٩٨٣ : أنا مش حرامية
حب فى الزنزانة
١٩٨٦ : بكرة أحلى من النهاردة
١٩٨٧ : ابتسامة فى عيون حزينة
١٩٩٠ : جحيم ٢
١٩٩٣ : كريستال
١٩٩٧ : المرأة والساطور

الفصل الحادى والعشرون



فـــريد شـــوقى

يمثل الفنان الراحل فريد شوقى (٣٠ سبتمبر ١٩٢٤ - ١٩٩٨/٧/٢٧) حالة خاصة فى السينما المصرية، يشهد عليها هذا الكم الهائل من أفلامه التى مثلها بين عامى ١٩٤٦، ١٩٩٦، طوال خمسين عاما.

وهذه الحالة الخاصة تؤكد أن فريد شوقى ظاهرة فريدة فى السينما، لا تتكرر مرة ثانية فيه، سواء من حيث العمر المديد الذى عاشه الفنان فى الاستديوهات، وعلى خشبة المسرح، وأمام كاميرات التليفزيون، وميكروفونات الإذاعة. وأيضا من حيث العدد الهائل من النتاج الفنى فى كل هذه المجالات.

لذا.. فنحن أمام ظاهرة فريدة تحمل اسم الفنان نفسه.

وقد كان للفنان رؤيته الخاصة، فهو ليس الممثل الذى يضعه المخرجون، وكاتب السيناريو فى أطر ضيقة، بل هو الذى يحاول الخروج من كل الأشكال التقليدية من أجل أن يتطور، وأن يقدم نفسه للجماهير بشكل مغاير.

وفريد شوقى منتج، ومؤلف، وممثل، أى أنه صاحب وجهة نظر، وليس مجرد مؤد متميز أمام الشاشة، ولعل الكثير من الأفلام التى شاركت فى جعله علامة سينمائية مميزة كانت كتبت من تأليفه مثل «جعلونى مجرما»، «الأسطى حسن»، «كلمة شرف»، واقتبس قصة فيلمه «ومضى قطار العمر» عن الفيلم التركى «بابا» الذى قام بتمصيره.

إذن.. نحن أمام حالة خاصة، فريدة فى السينما. ومن الصعب أن نقف عند كل هذا العطاء الضخم المتنوع، فنحن أمام ممثل له ألف وجه، لكل منها سمته، وغالبا ما تختلف هذه الوجوه عن بعضها إلا فى نبرة الصوت، فقد كان للفنان نفس البصمات الصوتية لكن لو نظرت إلى وجوه الشخصيات فى أفلامه، فلن تجدها تتكرر إلا فى حالات نادرة.

تنوع الأداء التمثيلى لفريد شوقى فى أفلامه الكثيرة، وحاول التنصل من وقت لآخر من نمطية الدور الذى يسنده إليه المخرجون، وقد بدا ذلك واضحا فى الأدوار الصغيرة التى أداها فى السنوات السبع الأولى من حياته السينمائية، أو بالأحرى بين عامى ١٩٤٦، ١٩٥٣، فهو نفس الشرير الذى يدبر المؤامرات، وله تقريبا نفس الإيماءات التمثيلية لا يكاد يخرج عنها.

وقد انصاع الممثل للمخرجين، وبدا أن كل همه هو التواجد على الساحة، فعمل كثيرا فى أدوار متشابهة، وفى عام ١٩٥١ مثلا عمل فى أحد عشر فيلما فى نفس الدور تقريبا، وكأنه كان يخرج من الاستوديو إلى الآخر ليؤدى نفس الشخصية، الشرير الذى ينصب على بنات الأصول، ويعشق الراقصات، ويدبر المقالب، ويحيك المؤامرات.

ولأننا سوف نتوقف هنا عند وجه بعينه من وجوه فريد شوقى، هو الوجه

المضحك الكوميدى، فإنه من المهم الإشارة أن أنور وجدى كمخرج هو الذى وضع الممثل فى قالب ساخر، وحاول الخروج به من شكله المألوف، حتى وإن كان هو نفسه صاحب الملامح المذكورة فى فيلمه «طلاق سعاد هانم» عام ١٩٤٨، حيث جسد دور الزوج حسن الذى يطلق امرأته أكثر من مرة، وقد وضعه المخرج هنا فى إطار ساخر، فجعل شكوكو يسخر منه فى أغنية وحوله إلى أداة للإضحاك، لم يكن حسن شخصا جذابا، بل كان الإطار الذى وضعه فيه الفيلم كفيل بإثارة الضحك، وهو يتحول إلى جثمان، يحمله الخدم، ويولولون عليه، وبعد أن انتهت الأحداث لغير صالحه.

وأنور وجدى هو الذى عاد للاستعانة بالممثل مرة أخرى كى يؤدى أمامه دور بطولة مشتركة فى فيلم «خطف مراتى» لحسن الصيفى عام ١٩٥٤، وقد كان نجم الممثل قد بدأ فى البزوغ، ولمع قبل ذلك التاريخ فى أفلام من طراز «الأسطى حسن»، و«حميدو». وفى هذا الفيلم، بدا الممثل كأنه يحاول التخلص من شخصيات الشرير التقليدى، إلى المنافس الذى عليه أن يكون جذابا، كى يقترب من قلب زوجة صديقه، وبالتالى عليه أن يبدو لطيفا، يطلق التعليقات المضحكة، ويبدو الممثل هنا مختلفا فى شكله، وأدائه، فهو أنيق، يرتدى الأزياء البيضاء، يبدو عاطفيا، ويضاحك الزوجة، ويدبر المقالب المضحكة للزوج الذى لا يطيق زوجته.

ولا نستطيع أن نقول أننا أمام مواقف كوميدية بالغة الإضحاك، فقد كان أداء كل الممثلين فى الفيلم، عدا صباح، مبالغا فيه، ولكن أجواء البهجة الوردية كانت تشع فى الفيلم، وهى نفس الأجواء التى رأيناها فى أفلام أخرى مقتبسة عن نفس الحدوتة، الزوجان اللذان تزوجا عن غير حب، وصار عليهما أن يتقاربا من خلال العشرة، ومواقف تسبب الغيرة لكل الأطراف الأربعة، ومن هنا تأتى

الكوميديا. كوميديا الموقف قبل اللفظ.

أى أن المقالب التى دبرها الضيف هنا لصاحب المنزل، كانت هى المضحكة، وقد انقلبت كلها لصالح الزوج الذى فاز فى النهاية بحبيبة القلب، لكن المنافس لم يخسر كثيرا، فقد نال أيضا حبيبة أخرى دخلت فى حلبة الخصومة. وأرادت خطف قلب الزوج.

وعندما دخل فريد شوقى فى دائرة أفلام الحركة فى أواخر النصف الثانى من الخمسينات، امتزجت حكايات هذه الأفلام بكوميديا ملحوظة. وقد بدت هذه الملامح واضحة فى شخصية الخارج على القانون فى فيلم «مجرم فى إجازة» ١٩٥٨ لصلاح أبوسيف، فهو رجل تم الرهان عليه، من قبل محاميه. فهذا المحامى يرى أن الإجرام لدى عميله ليس متأصلا، وأنه يمكن أن يعود إلى فطرته مرة أخرى لو تغيرت الظروف الحياتية والاجتماعية من حوله، ولذا فإنه يأخذه إلى منزله، ويوفر له كل السبل المعيشية من أجل أن يغدو مواطنا صالحا.

وعن طريق المواقف، فإن هذا المجرم يجد نفسه وسط أحداث مثيرة للضحك فزوجة المحامى التى تعود إلى المنزل، تفاجأ أن رجلا غريبا فى الحمام، وهى تقوم بتغيير ملابسها. وقد صاغ المخرج هذا المشهد بشكل مضحك، يعكس سذاجة المجرم، وخبرة المرأة المغنية التى تعرف الكثير من الرجال.

وقد جسد فريد شوقى الدور بأداء تلقائى، جعله يحب هذا النوع من الأدوار، المجرم خفيف الروح، وسوف نرى أنه عندما بدأت الستينيات، بدأ يغير تماما من أنواع الأدوار التى عمل فيها.

بدا هذا واضحا فى الأفلام التى جسدها بشكل خاص عام ١٩٦١، ومن الواضح أن نيازى مصطفى هو الذى يرجع إليه الفضل فى ذلك، فأحس أن عليه

إخـراج ممثله من الإطار الواحد، الذى وضعه فيـه، البطل المنتـقم، أو الشـرير الشـرس، فى أفـلام من طراز «حـمـيـدو»، «رصـيـف نمرة ٥»، «سلطان»، «أبوحديد»، وفى العام المذكور رأيناه مضحكا فى فيلمين هما «النصاب»، «جوز مراتى». فى الفيلم الأول، جاءت الكوميديا من تناقض شخصيتى التوأم، أحدهما طيب، والآخر شرير، وعلى هذا الأخير أن يدخل مصحة عقلية لبعض الوقت بدلا من أخيه، والذى عليه مواجهة مواقف متناقضة لما اعتاده فى حياته، مثل زوجته الغيورة فى المنزل، والعملاء، والشركاء فى المكتب.

ومن الواضح أن فريد شوقى قد أراد أن يقلب الآية بالنسبة لدوره الساخر فى «طلاق سعاد هانم»، فأعاد نفس الحكاية فى السيناريو الذى شارك فى كتابته مع عبدالحى أديب فى «جوز مراتى»، وكان عليه هنا أن يؤدى دور الزوج، السباك السليط اللسان، خفيف الروح الذى تتم مساومته من أجل الزواج لليلة واحدة من صاحبة الفيللا التى يذهب لإصلاح بعض الأعطال فى حماماتها.

وتأتى السخرية هنا من المواقف المتناقضة بين الأشخاص، فحسونة فقير، لكن لديه حساسية خاصة تجاه الأثرياء. يحس أنه لا يقل عنهم، وأنه صنو لهم، ويبدو ذلك واضحا فى الطريقة التى يتكلم بها إلى صاحب المنزل (حسن فايق) وهو معلق فوق إحدى المواسير، فالأب عصبى، انفعل عندما راح السباك يطرق فى وقت غير مناسب وسرعان ما تدور مشاحنة كلامية فكاهية فيما بينهما، ويبدو الحوار بينهما مسدودا باعتبار أن صاحب المنزل سوف يحتاج إلى هذا السباك فيما بعد.

والمواقف الكوميدية هنا تبدو واضحة من خلال أن يصبح هذا السباك زوجا للمرأة الجميلة، عليه أن يرتدى ملابس غريبة الشكل، الطربوش، والجلباب والبالطو فى ليلة عرسه، هو يتصور نفسه الرجل الأكثر أناقة، والزوجة التى تراه

مثيرا للاشمئزاز والسخرية، فتنفر منه، ويحاول أن يتخايل أمامها، وهو يحمل باقة زهور تناسب المآتم أكثر مما تناسب الأفراح.

كما أن على هذا الزوج أن يحسن من صورته أمام الأسرة التى تنفر منه بشكل واضح، لكنه مهمل فعلا، فهو لن يتفاهم قط مع هذا العالم، إلا عندما يأتى العم الذى سوف يفك أزمة رب الأسرة، وعلى حسونة أن يكسب ثقة هذا العم، فى نفس الوقت فإن الزوج الأول يحاول أن يضع العراقيل ضد خصمه الجديد.

من الواضح أن مثل هذه الأدوار قد كشفت موهبة مختلفة لدى الممثل، فأسند إليه نجدى حافظ دورا كوميديا فى فيلم «الرجل الثعلب» عام ١٩٦٢، أما دوره فى «آخر فرصة» لنيازى مصطفى فهو فى رأيى الدور الأفضل لفريد شوقى فى عالم الكوميديا. وهو هنا يقوم بدور شاب يعتقد أن سوء حظه يلازمه، إذ تحترق شركة بيع الشاى التى يعمل بها، فيبحث عن فرصة عمل فى محل بيع أقمشة فيموت صاحب المحل. ويلتحق كمندوب لشركة تأمين ويؤمن على حياة طفل وحيد لأسرة ثرية. ويموت رب الأسرة. ويرث الطفل كل ثروته. يحاول الأهل التخلص من الطفل بسبب الميراث، لكن مندوب التأمين المنحوس فى الوظائف التى يلتحق بها يعمل على إنقاذ الطفل من الورثة الآخرين.

ونحن هنا أمام عمل كوميدى خالص، ملئ بالإضحاك الذى تسببه المواقف التى يتعرض لها الموظف، وأيضا الحركة التى نراها فى أثناء المعارك بين الموظف، وبين الخصوم الذين يلتقى بهم، ثم فى اللزمات الكلامية التى يرددها بشكل فكه، ومن أبرزها «حيحصل».

ويبدو الفيلم عملا كوميديا خالصا، ممزوجا بالحركة، ابتداءً من الأفيش الذى

يصور بطل الفيلم سعيد مسعود (المنحوس)، وقد انتفخت أوداجه. وأذكر أننا عندما كنا نشاهد الفيلم فى صالات السينما الشعبية أثناء الستينيات، فإن المشاهدين الصغار كانوا يملأون المكان بالضحك على أداء فريد شوقى الساخر، والتعليقات التى كان يطلقها، وربما لهذا السبب كتب فريد المزاوى فى الدليل السنوى للأفلام المصرية (٦١ - ١٩٦٢) الصادر باللغة الفرنسية أنه فيلم مناسب للأطفال بشكل خاص، وخاصة فى القسم الثانى.

ولذا، فإن أفلام الحركة التى قام ببطولتها فريد شوقى فى الأعوام التالية، قد رصعت بمواقف كوميدية، وبدا الممثل كأنه استعذب هذه الأدوار دون غيرها، مثل «المصيدة» لطلبة رضوان، «طريق الشيطان» لكمال عطية. وبالطبع «صاحب الجلالة» لفطين عبدالوهاب فى عام ١٩٦٣، ثم «مطلوب زوجة فورا» لنيازى مصطفى، و«لعبة الحب والزواج» لنفس المخرج، و«العائلة الكريمة» لفطين عبدالوهاب فى عام ١٩٦٤، و«المدير الفنى» لفطين عبدالوهاب عام ١٩٦٥، و«الزوج العازب» لحسن الصيفى، و«٣٠ يوم فى السجن» لنيازى مصطفى، و«العبيط» للسيد بدير ١٩٦٦، و«غراميات مجنون» ١٩٦٧، و«إجازة صيف» لسعد عرفة ١٩٦٧، وهو نفس العام الذى لم يمثل فيه فريد شوقى سوى اللون الكوميدى، وذلك قبل أن يسافر إلى لبنان وتركيا ليعمل هناك فى أفلام حركة، وليبتعد كثيرا عن الأدوار الكوميدية.

فكما سبقت الإشارة، فإن الممثل قد مر بمراحل لكل منها سماتها، وسوف نرى أنه قد ركز على الكوميديا فى المقام الأول بين عامى ١٩٦٣ - ١٩٦٧، وهى مرحلة خصوبة وحيوية بالنسبة لسن الفنان، أو قدرته على الحركة، وكما نرى فإنها مرحلة مرتبطة بعمل الممثل مع اثنين من أبرز صناع الكوميديا المصرية وهما فطين عبدالوهاب ونيازى مصطفى. وهو فى هذه الأفلام يؤدى شخصية ابن البلد

الذى يجد نفسه فى مواقف متناقضة، كأن عليه أن يصير أميرا فى «صاحب الجلالة»، أو السائق الذى يحب ابنة الأكابر فى «لعبة الحب والزواج»، أو هو الزوج البسيط الذى تهرب منه زوجته إلى تركيا، وعندما تعود تكون قد صارت نجمة مشهورة، فيتولد بينهما فارق اجتماعى، فيتسبب فى تنمية المواقف الساخرة بين الاثنين فى «العائلة الكريمة».

وفيلم «لعبة الحب والزواج» المأخوذ عن مسرحية كوميدية بنفس الاسم لمارسيل ماريفو، يعتمد فى المقام الأول على المفارقة بين أميرة، الشابة المدللة، المندفعة فى تصرفاتها، التى تهيم بحب مدحت الذى تزوجها ليعيش على أموالها، وقد طلقت منه مرتين، وتريد العودة إليه، لكن والدها يرفض بإصرار: وتكتشف أميرة أن طليقها على صلة بامرأة أخرى، فتدفعها الغيرة إلى محاولة الانتحار. لكن السائق «عباس» ينقذها، وتطرأ لها فكرة استخدام هذا السائق حارسا لها يمنعها من العودة إلى طليقها.

وتنبع الكوميديا فى أن عباس عليه ممارسة عمله بدقة وصرامة، فالفتاة تحاول العودة إلى مدحت، وتبدو ضعيفة إزاء محاولاته التقرب منها، وعلى السائق أن يمنعها، لكنها تدفعه أن يبتعد عنها. ويكتشف محاولاتها، ويتفنن فى إبعادها عن مدحت. مما يجعل أميرة تضيق بعباس، وتحاول خداعه بواسطة صديقتها كوثر كى تعود إلى مدحت. لكن عباس يكتشف محاولاتها ويقف ضدها. فتسعى إلى التخلص منه باتهامه بالجنون. ويعرف الأب بحقيقة القصة ،فيطلب من عباس الاستمرار فى مهمته. وأثناء هذه المواقف المليئة بالتناقض المضحك تتغير المشاعر، وتتداخل الأحداث وتتعاظم السخرية، حيث يبدو عباس نبيلا فى مشاعره، ويكتشف أنه يحب الفتاة، التى تتغير فى عواطفها تجاه السائق وتتزوج منه رغم الفارق الاجتماعى.

ومن الواضح أن الأطر الكوميدية التى وضعت فيها السينما نجومها الذين لا يعملون طويلا فى هذا اللون من الدراما، بالغة الضيق، فنحن هنا فى قصة مشابهة تماما لفيلم «جوز مراتى»، سواء فى حبكتها، أو فى سلوك الأشخاص الذين يدورون فى فلكها. إذن، فعمل فريد شوقى فى الكوميديا قد انحسر فى أدوار معينة سوف نرى أنها ستتكرر فيما بعد، بشكل متناثر، فى أفلام من طراز «دلع البنات»، لحسن الصيفى عام ١٩٦٩ .

ومن الواضح أن مجموع الأفلام الكوميدية التى قام الممثل ببطولتها فى تلك السنوات مقتبسة عن مسرحيات مصرية كوميدية تنتمى فى أغلبها إلى أعمال الريحانى وبديع خيرى، وأن كل هذه المسرحيات مأخوذة بشكل مباشر من المسرح الفرنسى، مثل «الدلوعة»، وأيضا «المدير الفنى» المأخوذ عن «السكرتير الفنى»، وهى فى الأصل مسرحية «ياقوت» أو «طوباز» لمارسيل بانيول.

ومن المهم أن نرجع إلى إعلان تحريرى نشرته مجلة «الكواكب» عن فيلم «المدير الفنى»، ونقتبس بعضا مما جاء فى هذا الإعلان الذى يقول : كان فيلم «صاحب الجلالة» مقياس نجاح الأفلام المرحة الضاحكة فى الموسم الماضى. وكان هذا النجاح استمرارا لنفس القصة عندما قدمها المرحوم نجيب الريحانى فى مسرحية «قسمتى»، ثم مثلها للسينما باسم «سلامة فى خير» إن الثالوث الذى قدم «صاحب الجلالة» فى الموسم الماضى : فطين عبدالوهاب، والسيد بدير، وفريد شوقى يلتقون لأول مرة فى هذا الموسم فى فيلم المرح والحب والمغامرات أول إنتاج لإيهاب الليثى. بل إن قصة «المدير الفنى» قدمها نجيب الريحانى للمسرح مرتين. مرة باسم «الجنيه المصرى» ومرة باسم «الدنيا بتلف» ونجحت نجاحا كبيرا.

أى أن من أسباب إنتاج الفيلم، هو نجاح الثلاثى الكوميدى الذى اشترك فى «صاحب الجلالة» كما أن نجاح مسرحية «السكرتير الفنى» فى نفس السنة من

بطولة فؤاد المهندس كانت دافعا للإنتاج، وهناك فرق بين أداء وأسلوب المهندس ككوميدى، وبين فريد شوقى، لكن لا شك أن هناك صلة وطيدة بين الممثل، وبين مسرح الريحانى، حيث عمل مع فرقة الريحانى. واتجه بها بعد ذلك إلى السينما. وقد ضم الفيلم نفس المشاهد المضحكة المعروفة فى كل هذه النصوص، خاصة مشهد لقاء المدرس الفقير، صاحب المبادئ، وقد جاء تاجر السمك، والد أحد التلاميذ يشكوه لناظر المدرسة، كان تاجر السمك قد أدخل ابنه المدرسة الخاصة التى يدرس فيها حمودة، وحاول أن يفرض جهله على المدرس فى مناقشة حول كروية الأرض ودورانها، وأمام نفاق الناظر الذى عليه محاباة تاجر السمك يرفض حمودة أن يسلم بجهل التاجر وكان جزاءه الطرد.

ومن المعروف أن هناك شخصيات تكرر ظهورها فى الأفلام والمسرحيات منها مدرس اللغة العربية، ورغم أننا أمام فيلم كوميدى، فإن فطين عبدالوهاب لم ينس أن يضع ممثله فى الإطار الذى يحبه فيه المتفرج، حيث عليه أن يتشاجر لأى سبب، والمشاجرات هنا سبب للإضحاك، أكثر منها وسيلة عنف، منها المواجهة الأخيرة مع أعوان الموظفين الذين يخرجون عن القانون، لكن هناك مشهدا مضافا إلى السيناريو، حين يركب المدرس حمودة دراجة يذهب بها إلى المدرسة، وهو يضع طربوشه، ويبدو كما يجب أن يكون الخوجة. وبينما هو فى طريقه، يصادف رجلا يضرب زوجته البدينة، فتأخذه الشفقة بالزوجة، ويترك الدراجة، ويذهب ليمنع الزوج من ضربها، ويشتبك مع الزوج، لكن الزوجة سرعان ما تقف إلى جوار زوجها ضد هذا المحسن، فاعل الخير، الذى توجه إلى عمله ممزق الملابس.

وفى هذه السنوات، استعان المخرجون، وكتاب السيناريو بالمسرحيات الكوميدية الناجحة من أجل تحويلها إلى أفلام، وبعد أن جسد الممثل دور الخوجة الذى سبق للمهندس أداؤه فإنه فى عام ١٩٦٦، يجسد شخصية أمشير التى

جـسـدها نجـيب الريحـانى، وعـادل خـيـرى، فى فـيلم « ٣٠ يوم فى السـجن »، وشخصية « العبيط » التى جسدها محمد عوض قبل عام من نفس التاريخ على خشبة المسرح.

ومن المهم أن نتوقف عند فيلم « صاحب الجلالة » كنموذج للأداء الكوميدى للممثل، فالتناقض هنا هو الذى يصنع الضحك، باعتبار أن الحمال حسن الذى يعمل فى أحد الفنادق الراقيـة، هو الذى سيكون سببا للإضحاك من خلال ما سيتعرض له من مواقف مضحكة، متناقضة، وليس السلطان الذى على حسن أن يتقمص هويته لبضعة أيام من أجل حمايته من مؤامرة لاغتياله.

أى أن الأمير يبدو شخصا جادا، لا يسبب الضحك، لكن أمر حسن يختلف. فهو الذى يعانى من معاملة مديره عادل له، الذى يخبره دوما أن النظافة ليست على أحسن ما يرام، حتى إذا ارتدى ثوب الأمير سأله : ما رأيك فى النظافة..؟ ثم يتغزل فى الشخص الذى قام بأعمال النظافة، وهو أمر يستوقف المدير، فلماذا يهتم سلطان بمثل هذه الصغائر..؟!

والجنرال عسكرانى هو سبب آخر للضحك، فهو شخص يدعى أن له أكثر من أنف لشم المؤامرات والأخطار، والنساء، وهو وفى لسلطانه، يهتف باسمه بمجرد ترديد هذا الاسم فى أى مكان.. والسلطان مارينجوس الأول يتيح الفرصة لحسن أن يعيش حياة تختلف، فللسلطان حريم يصل إلى ٣٦٥ واحدة فى السنة، وعلى حسن أن يصحب معه حريمه إلى محل لتناول الكشرى. وهناك يشير السلطان المزيف المتاعب، بعد أن عاش تجربته كإنسان من حى شعبى بسيط.

والشخصية الكوميدية التى يجسدها الممثل هنا تحمل أيضا نفس الاسم « حسن »، وتقع فى هوى فتاة من طبقة أكثر رقيا، والرقى هذه المرة لا يأتى فقط

من أن الحبيبة نوال على قدر من الثراء، ولكنها على قدر من التعليم، مما يدفع بحسن إلى أن يتعلم، وإلى الاستفادة من المكافأة كى يقترن بها.

وقد صنعت قصة الحب التى ربطت بين حسن ونوال المزيد من الكوميديا، فهناك راقصة مصرية تعرف السلطان من قبل، وتأتى إليه لمغازلته، ولأن حسن قد تقمص هوية السلطان لبعض الوقت، فإنه يرجئ الغزل من أجل ألا يجرح مشاعر حبيبته التى لا تعرف هويته، كما أن نساء الحريم يسببن المزيد من المتاعب أيضا لحسن الذى يود إثبات أنه ليس مثل السلطان.

وفى تحليله عن أداء الممثل، كتب فريد المزاوى فى الدليل السنوى للأفلام المصرية لموسم ٦٣/٦٤ باللغة الفرنسية فى نفس الفيلم: «إنها الكوميديا الأكثر بهجة لهذا العام. لقد هبطت مرة واحدة على كوميديا المواقف، وكوميديا الحوار. فهذه الأخيرة مكتوبة بشكل جيد بقلم السيد بدير التى فجرت الضحكات فى الصالات».

«كما كان أداء فريد شوقى ممتازا. فمنذ بضعة أشهر رأيناه يهجر أدوار الفتى الشجاع الذى جعل منه ملك الترسو الذى يمارس الأمور بلا خوف أو خجل. وبدأ فى العام الماضى فى القيام بأدوار كوميدية مستوحاة من أعمال نجيب الريحانى المسرحية. وقد أتاح هذا للممثل وسائل جاذبية أكثر شعبية».

الجدير بالذكر أن الممثل كان يعود إلى الأدوار المبهجة بين وقت وآخر، وقد ساعدته روحه الساخرة مثل دوره فى «أفواه وأرانب» لبركات ١٩٧٧، «السقا مات» لصلاح أبوسيف ١٩٧٧، «شقة وعروسة يا رب» لزكى صالح ١٩٧٨، «انقذوا هذه العائلة» لحسن إبراهيم ١٩٧٩، وغيرها من الأفلام.



لقطة من فيلم "صاحب الجلالة"



لقطة من فيلم " آه يا بلد آه "

الفصل الثانى والعشرون



عبدالسلام النابلسى

أكثر ما يميز نجوم السينما الكوميدية فى العالم العربى أن لكل نجم هويته الشخصية ، وقد نجح الكثيرون فى أن يكسبوا لأنفسهم شخصية خاصة ، كانت تتبعهم من فيلم لآخر ، وقد التصقت بهم هذه الشخصية فى المقام الأول بالنسبة لعبد السلام النابلسى ، فى دور "العنطوز" الذى يبدو شامخ الرأس ، سواء امتلأ جيبه بالأموال والمعادن النفيسة ، أو سواء أصبح المعوز الأول فى هذا الكون.

ومثل هذه الشخصية لابد أن تجد نفسها واقعة فى متاعب عديدة ، متراكبة ، متجددة ، ومن هنا تتولد الكوميديا ، ويضحك الجمهور ، وهكذا استطاع النابلسى أن يصنع شخصيته .

والنابلسى هو أحد الذين تم أسرهم فى الأدوار الثانية طوال حياتهم ، وإذا كان قد أعتبر هذا نوعا من اللعنة ، فإن الكارثة الحقيقية بالنسبة له كانت فى قيامه بالبطولة ، فمجموع الأفلام التى أنتجها ، وقام ببطولتها ، لم تنجح تجاريا ، وجرت عليه المتاعب المالية العديدة ، وهى على التوالى : "حبيب حياتى " ١٩٥٨ ، و " عريس مراتى " ١٩٥٨ ، و "حلاق السيدات " ١٩٦٠ ، ثم

"عاشور قلب الأسد " ، وكان من الأفضل بالنسبة له أن يعود مرة أخرى إلى الأدوار المساعدة .

وقد كانت بدايات النابلسى فى أدوار الشاب اللاه ، ولم يكن مضحكا فى أفلام عديدة رأيناها له مثل " العزيمة " لكمال سليم ١٩٣٩ ، و " ليلى بنت الريف " لتوجو مزراحى ١٩٤١ ، و " الطريق المستقيم " لنفس المخرج ١٩٤٣ ، وغيرها ، فهو ابن الذوات ، الذى يعيش فى برج عاجى ، لاه ، بلا مسئولية . ومثل هذا الطراز من الشباب يدبر المكائد ، ولا يكون سلوكه مثيرا لأى ضحك بالمرة .

لذا .. فإن النابلسى لم يتحول إلى الأدوار الكوميدية إلا بعد أن صار البطل الظل لنجوم الطرب والكوميديا ، أو بالضبط صديق البطل الذى يلازمه ، ينصحه تارة ، ويسبب له المتاعب أحيانا ، ويحاول التقلد به كثيرا. ولاشك أن هذه الأدوار قد ساعدت الفنان فى تسليط الأضواء عليه ، لما يتمتع به نجم الطرب فى السينما المصرية بشكل عام من شعبية وجاذبية . ولا نعرف هل تم ذلك بالمصادفة ، أم بدافع من المخرجين ، أم بحرص من الممثل ؟ فإذا كان الاحتمال الأخير هو الأصوب ، فلاشك أنه يعكس ذكاء النابلسى ، لأنه أسرع بإدخاله دائرة الضوء ، وإذا كان دوره فى " جمال ودلال " ، لبدرخان أمام فريد الأطرش عام ١٩٤٥ هو بداية تحوله إلى الكوميديا ، فإن الشكل الأمثل للعنطوز المشاكس الذى جسده بدا فى أحسن حالاته فى عام ١٩٤٩ فى دور غزال شيكا بوم فى فيلم " أحبك أنت " لبدرخان .

وقد كان الممثل فى هذه الأفلام هو مدرب الرقص ، الذى ينتمى إلى طبقة راقية ، ينطق الكلمات بأكثر من لغة ، يتصرف كأن أحدا لا يعجبه فى كل هذا العالم، وإنما رافع الرأس ، بارز الأنف ، يتكلم بكبرياء واضح وثقة عمياء ، ويدخل فى تحد حقيقى مع الآخرين .

وهذا النموذج المنفوش ، ظهر مع فريد الأطرش فى ١١ فيلما ، هى على التوالى : " ما أقدرش " ١٩٤٦ ، و " عفريته هانم " ، " آخر كدبة " ١٩٥٠ ، "تعالى سلم " ١٩٥١ ، " ما تقولش لحد " ١٩٥١، " عايزة أتجوز " ١٩٥٢ ، " لحن حبى " ١٩٥٣ ، " رسالة غرام " ١٩٥٤ ، " عهد الهوى " ١٩٥٥ ، حتى إذا بزغ نجم عبد الحليم حافظ، ظهر معه لأول مرة فى " ليالى الحب " فى نفس السنة ، ثم تتابعت أفلامهما معا مثل : " فتى أحلامى " ١٩٥٧ ، و " حكاية حب" ١٩٥٩ ، " شارع الحب " ١٩٥٨ ، " يوم من عمرى " ١٩٦١ ، وكان قد عمل مع فريد لآخر مرة عام ١٩٥٦ فى فيلم " إزاى أنساك " .

وفى كل هذه الأفلام نبع الضحك من أدائه لدور العنطوز ، ابن الذوات الذى لايزال يحتفظ بمجد أسرته ، أو الذى فقد مزاياه لكنه لايزال متمسكا بنفسه ككونت سابق . ففى فيلم " شهر العسل " كان النابلسى هو خطيب لفتاة يتتبعها وهى فى طريقها إلى المطرب " فريد " ، كى يوقع عدة أطراف فى مواقف متراكبة ، حيث أن فى حياة فريد أكثر من فتاة تطارده ، كلهن مخطوبات ، وعليه إخفاء كل فتاة عن خطيبها فمرة ينجح ومرة يخطىء حتى أشتبه كل واحد فى خطيبته .

وفى " أحبك أنت " يؤدى دور مدرب الرقص غزال الذى يبدو كالديك المنفوش مع الشاب منير عليه أن يدخل معه فى منافسة دائمة ، أما فى " عفريته هانم " فهو الثرى .. العاشق الذى تفضله ابنة صاحب الملهى ، لما يمتلك من المال، وهو مخدوع لا يعرف حقيقة ما يدور من حوله ، حيث تتأرجح الفتاة بين مطرب شاب هبطت عليه ثروة من السماء ، وبين هذا الثرى .

وقد لعب النابلسى فى فيلم " آخر كدبة " دور مندوب التأمين الذى عليه مطاردة الشخص الذى أصاب إحدى السيدات ، وأيضا الذى كشف المطرب الكاذب فريد باعتباره هو المصاب ، فيجد نفسه فى شبكة معقدة ، حيث تستعين الزوجة (سامية جمال) بصديق زوجها ليدعى أنه المصاب ،

وعندما يعود الزوج يكون الموقف قد تعقد ، فالمندوب رأى مصابا ، والطبيب (استيفان روستى) رأى مصابا آخر والمفروض ألا تتكشف الخدعة .

وقد كتب سامى السلامونى محللا لهذا الفيلم ، أنه " هذا يختفى حين يظهر ذاك ، وهكذا وهى من أصعب الحيل الكوميدية التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعا . والحل هو أن يجلس فريد وإسماعيل يس على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك فى المشهد مع عبد السلام النابلسى مندوب التأمين ، ثم يختفى تحت الغطاء ليبرز إسماعيل يس حين يدخل المشهد استيفان روستى طبيب الشركة الذى لا يكف عن استخدام لازمة أخرى " هى فين العيان " ، وهو موقف فارس من الطراز الأول .

والملاحظ هنا أن النابلسى هو واحد من ممثلى الكوميديا العديدين فى نفس الفيلم ، حيث ضم " أحبك أنت " كل من إسماعيل يس ، محمود شكوكو ، وحسن فايق وزينات صدقى ، ثريا حلمى ، بالإضافة إلى ما تمتع به الأطرش نفسه من خفة ظل متناهية فى هذه الأفلام .

كما تكرر نفس الأمر فى الأفلام التالية ومنها : " لحن حبى " ، إلى جانب إسماعيل يس ، وفيه أدى دور الفنان التشكيلى الفقير الذى يشارك المطرب الشاب وزميله فى بدروم . أما فى فيلم " عهد الهوى " فنرى الموضوع مأساويا لا يحتمل الضحك كسابقة هذه الأفلام ، فإن النابلسى كان وحده صديق البطل الذى يرافقه ، ثم ما لبث أن اختفى من الأحداث بعد أن توطدت علاقته بالغانية العاشقة .

ويمكن للمرء أن يفرد صفحات مطولة عن أدوار النابلسى الكوميدية فى أفلامه مع الأطرش ، مثل دور الوجيه الذى ينافس عمه فى حب مغنية فى فيلم "عايزة أتجوز" ، وهو يطلب المال من عمه من أجل مقابلة حبيبته ويبدو وهو يأخذ النقود كأنه يعطى العم صدقه .

ولذا لن نتوقف كثيرا عند النابلسى كوميدياً مع فريد الأطرش، فهى أفلام تحمل اسم المخرج بدرخان فى المقام الأول ، لكننا سنتوقف عند أفلام الممثل مع عبد الحليم حافظ ، حيث جسد الاثنان معا أفلاما شبابية ، كانا فى الأفلام التى قاما ببطولتها معا لا يكادا ينفصلان ، كأن مصيرا واحدا يربطهما معا ، وقد مثلت الشخصية التى جسدها النابلسى دائما الفاكهة الطيبة فى الفيلم ، باعتباره مصدر بهجة ، وهو دور العنطوز الذى يتفضل على من حوله وهو المعوز . ففى " ليالى الحب " لحلمى رفلة ، ينصح زميله الموظف بأن يتمادى فى مسألة أن المدير يتصوره ابن أكابر ، وهو هنا أشبه بقائل المثل البلدى "شيلوه من فوقى"، حيث أنه وهو صاحب الجسم النحيل ، يتحدى خطيب حبيبة صديقه وتناله منه علقة ساخنة للغاية ، أما فى " فتى أحلامى " فهو يؤدى دور نوفل ، وكيل دائرة الثرى رضوان بك ، والذى يستولى أولا بأول على الإيراد ليصرفه فى سهراته ، وهو ينافس الشاب عادل فى ذلك ، يتصادقان ويقعان فى الحب ، ويوقع نوفل صديقه فى متاعب عديدة حين يتصور الجميع أن نوفل صاحب صوت جميل ، بينما عادل هو الذى يغنى بصوته الصداح ، وينافس نوفل عادل حب نفس الفتاة إلى أن يتم فض الاشتباك فيما بينهما .

ومثلما ردد النابلسى فى فيلم " لحن حبى " أنه الذى اكتشف موهبة صديقه فريد ، فإنه فى فيلم " حكاية حب " يفخر دوما أنه الذى كان وراء اكتشاف موهبة زميله الغنائية ، وهو معه دوما ، حين يهربان من فندق مينا هاوس بعد أن عجزا عن دفع ثمن الإقامة ، وفى " شارع الحب " هو الذى راح يشير إلى المدعوين فى الحفل الذى غنى فيه عبد المنعم صبرى "الليالى" أنه هو الذى اكتشفه ، وظل يكرر ذلك بشموخ وكبرياء ملحوظين .

أى أن الشخصية التى يجسدها الرجل فى الأفلام ، كما هى فى الحياة ، أنه يكتشف ، ويستدين ليكون وراء نجاحه ، فينسب النجاح فقط إلى النجم وحده ، مثلما

حدث لكل الفنانين الذين نجحوا فى قصص الأفلام ، بينما ظلت الشخصية فى الخلف ، أو فلنقل فى الظل .

وفى بعض الأفلام كان الممثل يحاول أن يتجاوز الحدود الضيقة للدور الذى يسند إليه ، فلا شك أن دوره فى فيلم " يوم من عمرى " لعاطف سالم يختلف كثيرا عن أدواره السابقة ، فهو شريك زميله المحرر فى الرحلة ، موجود معه دائما ، ليس فقط من أجل تصوير اللقطات السريالية الخالدة كما يدعى ، ولكنه أيضا يشاركه مسكنه ، ومغامراته العاطفية ، فالاثنان معا يهربان من صاحب البيت ، ويذهبان إلى مدينة الملاهى مع الفتاتين اللتين يحبانهما . وقد يذهب صلاح وحده لوداع نانى عند محطة القطار ، أو فىالمطار ، لكن يونس موجود ، فهو الذى يواجه رئيس التحرير وحده حين يسأله عن الصور التى التقطها ، وفى هذه المشاهد تبدو كافة سمات النابلسى كممثل ، بكل كبرياء وعنطزة يعطيه الصور ، وهو واثق فيما ألتقط ، بل إنه يدافع عن فنه بكل كبرياء، ولا يتراجع فى رأيه حتى لو فقد وظيفته .

أنه شخص يثير الضحك بكبريائه الذى يسبب له المتاعب ، ومثل هذه الشخصية المتناقضة تثير الضحك أسوة بالمفتش كلوسو فى أفلام " الفهد الوردى " ، حيث المفروض أنه ضابط شرطة ، عليه أن يهدم الدنيا ويخربها من أجل القبض على لص ، وإذا كان الثرى يطلب من عمه نقوداً فى " عايزة أتجوز " كأنه يتفضل عليه بأن يأخذ منه ، فإن هذا الأمر كان سمة لأغلب الشخصيات التى جسدها النابلسى . وكما يحدث فى فيلم " شارع الحب " فإنه يمسك بأنفه دليل الكبرياء ، حين يعلن أنه سوف يقبل الزواج من " ترتر " وكأنه يسد الأنف عن أن تشم ما لا يريد صاحبها ، كما أنه لا يتحرك ، ولا ينحنى عندما تلقى عليه المرأة بحلة الملوخية ، ويفضل أن يكتم استياءه عن أن يعبر عن اهانة كرامته .

وقد كان أنسب شخصية يقوم بها النابلسى لهذه الصفات هى ضابط التحرى ، أو المفتش فى الأفلام البوليسية ، والأفلام العسكرية التى مثلهـا مـع إسماعيل يس ، مثل فيلم " بوليس سرى " ، و " إسماعيل يس فى البوليس الحربى " ، وقد كون ثنائيا مع زميله ، عملا معا فى أكبر عدد من الأفلام كأنهما ثنائى . لكن هذا لم يحدث فهما صديقان ، أو نيقضان لكنهما لم يمثلا الثنائى على غرار " لوريل وهاردى " ، أو "جيرى لويس ودين مارتن" ، وربما لأن إسماعيل يس نفسه لم يكن يريد لأحد أن يشاركه مكانته ، وقد شارك الأخير زميله رياض القصبجى ، لكنهما لم يمثلا ثنائيا . ومن الأفلام التى عمل فيها النابلسى مع زميله بشكل واضح هناك "حلاق بغداد" ١٩٥٤ ، "إسماعيل يس فى الجيش" ، "إسماعيل يس طرزان" ، و "حسن وماريكا" ، "حلاق السيدات "

ومن الممكن أن نتوقف عند فيلم " بوليس سرى " كنموذج للتعاون بين الاثنين ، فإسماعيل هنا شرطى يسبب الكثير من المتاعب فى المهام الموكلة إليه ، يقبض على رئيسه الضابط بدلا من المجرمين ، ويعرقل مسيرة العدالة بدلا من دفعها ، مما يدفع به إلى النقل إلى إدارات أخرى ، ولا شك أنه مثل كلوسو ، فإن نجاحه فى القبض على المجرمين يرجع إلى المصادفة ، أو إلى وجود مثل الصول بكير الذى يجسده النابلسى ، فهو يدعى الذكاء ، ولا يفتقد ذلك قط ، يحرك عينيه ووجهه دوما بما يدل على ذلك ، وهو يقوم بحركات ، ويتصرف تصرفات تؤكد مدى ذكائه . مثل قيامه بالتحرك من مكانه وهو مقيد إلى المقعد ، ويستخدم رأس القنينة كى يحرك قرص التليفون بفمه .

ويضطر الاثنان من أجل القبض على اللصوص إلى التنكر فى أزياء مختلفة ، فنراهما يتنكران مرة فى زى اثنين من الحانوتية ، ويطاردان الجناة فى سيارة لنقل الموتى ، ومرة فى زى راقصين أسبانيين ، حيث يرتدى زى لاعب الجيتار الأسبانى " دون كاميللو " وإسماعيل يس زى الراقصة الأسبانية .

وقد سُئل المنتج جمال الليثى فى مجلة الشركة عام ١٩٥٩ عقب عرض الفيلم لماذا جمع بين الصديقين اللدودين فى فيلم واحد ، فقال : لقد تعمدت أن أظهرهما معا لأنهما كلما التقيا فى فيلم واحد تقوم بينهما منافسة شديدة بدافع الغيرة ، تجعل كل منهما يحاول التفوق على الآخر ، فتزيد من وراء ذلك كمية الضحك فى الفيلم .

ولو أن هذا الأمر تكرر كثيرا لكسبنا ثنائيا مضحكا أكثر خلودا فى السينما الكوميدية المصرية ، ولكن هذا الثنائى لم يكن متنافسا فى أفلام كثيرة ، بقدر ما هو متعاون ، ومن هنا بدا الثنائى باردا فى فيلم من طراز " حلاق السيدات " ، لكن الأمر اختلف كثيرا فى فيلم " الفانوس السحرى " ١٩٦٠ .

والحق أن النابلسى كان يقبل أن يكون الممثل المساعد للمطربين، ولكنه كان يتوق إلى البطولة المطلقة خاصة فى النصف الثانى من الخمسينات ، وقد ظل يتأرجح بين أدوار البطولة والأدوار المساعدة بطريقة أثارت الحيرة ، فالمعروف أن الممثل الذى ارتضى لنفسه البطولة ألا يقبل بعد ذلك الأدوار الثانية . وإذا كان النابلسى قد لعب دور الشرير أو المنافس فى مواجهة الخير فى أفلام مثل " حسن وماريكا "، و " الفانوس السحرى " ، فإن هذا كان لمصلحة الممثل . لكنه لم يكن منافسا يثير الضحك بالمرة ، فقليلون هم الأشرار الذين أضحكوا الناس فى السينما ، خاصة فى مصر . فلا يمكن أن أضحك على من يبهجنى ، وعلى خصمه اللدود الذى يدبر له المكائد ، ولذا فإن النابلسى لم يضحك الناس فى " الفانوس السحرى " بنفس القدر الذى أضحكهم فى فيلم عرض فى نفس الشهور عام ١٩٦٠ ، وهو "الرباط المقدس" .

ففى هذا الفيلم مثلا ، هو خادم لكاتب حبس نفسه فى عالم مغلق ، لا يفتح نافذة ولا يقترب من النساء ، فإذا بحسناء هيفاء تأتيه ، وتجبر أهل الدار بفتنتها وسحرها على أن يخرجوا مما حبسوا فيه أنفسهم، ويوضح التناقض المضحك بين الخادم ، أو السكرتير وبين المرأة كل القوانين القديمة للعبة القط والفأر ، فكل منهما

يحاول التخلص من الآخر ، كى يبقى الأول فى عالمه ، لا يخترق محرماته أحد ، أما الثانى (المرأة) فتحاول فتح آفاق هذا العالم والدخول فيه ، كى تعمل على تغييره وسيادته فيما بعد .

وفى تلك السنوات كان على النابلسى أن يلعب دور العاشق الذى تجاوز السن ، يسقط فى قصص حب عديدة ، مما يسبب له ارتباك، فهو فى "بنات بحرى" يحلم بالسفر إلى الخارج ، لكن لقائه بفتاتين تعملان فى ملهى ليلى يجعله يتراجع عن هذه الفكرة . ولأول مرة لا يقف الممثل ظلا لمطرب هنا (ماهر العطار) ، بل هو صاحب دور مساو له فى المساحة .. يتعرضان للمتاعب معا ، ويتم حل مشكلاتهما العاطفية معا .

والأفلام التى قام النابلسى ببطولتها بشكل مطلق هى خمسة أفلام ، وهى على التوالى : " حبيب حياتى " لنيازى مصطفى ١٩٥٨ ، " عريس مراتى " لعباس كامل ١٩٥٩ ، وفى " حلاق السيدات " تحول إسماعيل يس إلى ممثل مساعد للنابلسى عام ١٩٦٠ ، ثم هناك " عاشور قلب الأسد " لحسين فوزى ١٩٦١ ، و " قاضى الغرام " لحسن الصيفى ١٩٦٢ ، وإن كان الممثل قد لعب بطولة مشاركة فى أفلام أخرى فى نفس السنوات ، مثل دوره فى " الفرسان الثلاثة " لفطين عبد الوهاب ١٩٦٢ ، وذلك قبل أن ينقل كل نشاطه إلى لبنان بسبب مشاكل خاصة قيل أنها تتعلق بالضرائب .

ورغم أن الأفيشات كانت تحمل اسم أحمد رمزى كبطل لفيلم "حبيب حياتى" إلا أن القصة التى أنتجها وألفها النابلسى بدت كأنها تمنحه البطولة على حساب البطل نفسه ، ممدوح يرث ثروة كبيرة عن والده ، يبددها على النوادى الليلية ، يوشك على الإفلاس ، مما يدفع بسكرتيره الخاص الوفى (راجع دور السكرتير الوفى فى الرباط المقدس) أن يسحب له نقود زوجته التى كانت تدخرها لنفسها ، فيصرف عليه ، يحاول أن يثبت إخلاصه الشديد ، وممثلا فى السينما ، يبيع خاتمه الثمين ويشترى سيارة أجرة ليعمل عليها ، وأن يبدأ حياته من جديد .

والمواقف المضحكة هنا تتبدى فى المواقف التى يقوم بها السكرتير من أجل تدبير المال لصديقه ، والتناقضات التى يتعرض لها ، مثل قيامه بحمل خروف تم نقله داخل التاكسى الضيق ، وارتداء السكرتير ملابس السائق ، وهو الذى يتعامل مع الأشياء بأنفة .

تكررت نفس الشخصية فى فيلم " عريس مراتى " حيث يفقد الزوج وظيفته ويعجز عن العثور على عمل ، كما يرفض أن تعمل زوجته ، فيشتغل سكرتيرا فى بيت أزياء تملكه العانس هويدا ويديره شقيقها فوزى ، يدعى أنه أعزب ليحصل على الوظيفة ، تكتشف الزوجة الأمر ، فتطلب منه أن يترك الوظيفة ، وعندما يرفض تعمل عارضة أزياء .. والزوج هنا ليس النابلسى ، ولكنه إسماعيل يس ، أما فوزى (النابلسى) فإنه يستغل تحول الزوجة كى يرمى بحباله على المرأة ، والنابلسى هنا هو الشرير ، أو الخصم الذى يدبر المقالب لمنافسه فيدعى أنه قد أنتحر كذبا ، ويظهر مع زوجته باعتباره شقيق زوجها المتوفى إلى أن يتم اكتشاف الحقيقة .

وقد عاد النابلسى إلى البطولة فى فيلم أنتجه وكتبه رشدى أباظة وقام فيه بدور صغير هو " عاشور قلب الأسد " ، ليكون حسب رأيى الشخصى الدور الأنسب بالنسبة له . والغريب أن النابلسى هنا هو البطل المطلق ، بينما الباقون أدوار ثانية بما فيهم الأدوار النسائية ، فعاشور يعجب بزميلته آمال التى تعشق أصحاب العضلات ، ولكن عاشور ليس سوى رجل نحيف ، مخوخ العضلات ، ليست به أى قوى ، يحاول كسب قلب من يحب بلا فائدة . ويسكن عاشور فى منزل متهالك ، يعانى من عجوز دميم متصابية ، وفى المنزل هناك عالم يتمكن من إختراع مصل يمنح صاحبه قوة ، ويحقن به عاشور الذى يصبح قويا ، فتحبه آمال .

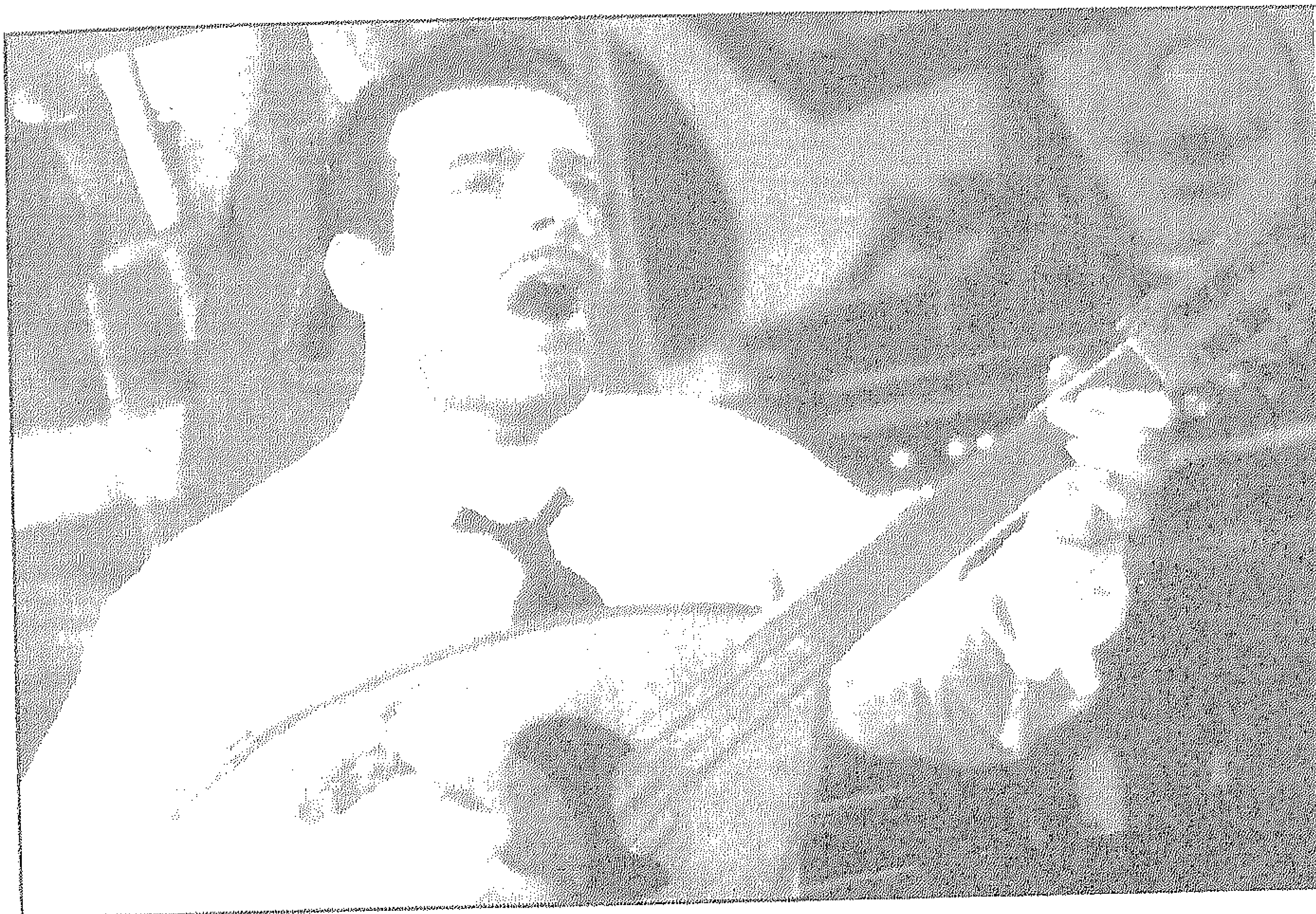
وأمام هذه التناقضات لابد من الضحك ، حيث ينتصر عاشور من لعبة إلى أخرى ، مما يلفت أنظار آمال إليه ، فتتقرب إليه ، ويصبح بطلا ، لكن مفعول المصل موقوت ، لذا ، ففى إحدى المباريات النهائية يقوم عاشور بالتمثيل بخصمه قبل أن ينفذ مفعول المصل ، وينهزم هزيمة نكراء على يد منافسه .

وأذكر أننى شاهدت الفيلم فى صالة مزدحمة بالأطفال فى حى كرموز بالإسكندرية ، فكنا نضحك ملء القلوب ، وعدنا إلى القاعة مرة أخرى من أجل أن نضحك ، لكن بعد أن مرت بنا السنون . بدت كأنها تركت فى القلوب أثرا فلم نضحك بنفس القدر .

أما آخر فيلم كبطولة للنابلسى فهو " قاضى الغرام " ، وقد بدا فيه الممثل الذى تقدمت به السنون كأنه يحاول أن يستجمع كل الشخصيات التى سبق أن جسدها فى شخصية الصحفى الذى يحل مشاكل البنات من القارئات ويبدو حصيفا ، ذكيا فى ردوده مما يزيد من تهافت الرسائل عليه . وهو واثق فى نفسه ، وفى ردوده ، ولكن هذا المحرر العاطفى لا يلبث أن يصبح هو فى حاجة لمن يحل له مشكلته ، حيث يقع فى حب واحدة من اللاتى يرسلن له الخطابات المليئة بالمشاكل . ويحدث أن يقع المحرر وسكرتير تحريره فى حب نفس الفتاة فيدبر كل منهما المقالب للآخر ، حتى يفوز بمن يحبها فى النهاية .

ومن المهم أن نستعير هنا ما جاء فى جريدة الهدف - ٢٩ مارس ١٩٩٧ - عن عبد السلام النابلسى أنه " ناظر مدرسة الأناقة ، فنحن نعتبره أيضا ناظر وصاحب مدرسة فى الأداء الكوميدى لم يستغلها أحد باستثناء الفنان محمد صبحى فى مسلسل على بيه مظهر ، ثم أغلقت هذه المدرسة نهائيا برحيل النابلسى فهو الفنان السنكوح الذى يتحدث عن العقود والسفر بالطائرات بينما هو يعيش فى حجرة لا يدخلها إلا زاحفا حتى لا تصطدم رأسه بالسقف فهو بالكاد ينام فيها على جنب واحد أو لا يجد سندوتش فول ، ولكنه يتمسك بالكافيار والاستكاوزا "

وعندما عاد النابلسى إلى لبنان لم يؤد هذه الشخصية بنفس الشكل ، بل وبد كأنه فقد بهجته ، ويتضح ذلك من أدواره العديدة مثل " فاتنة الجماهير " ، " باريس والحب " ، " بدوية فى باريس " ، و "أفراح الشباب" ، و " أهلا بالحب " وأغلبها كان أمام صباح التى كم وقف أمامها مثيرا للضحك فى أفلام مثل " شارع الحب " ، و "حبيب حياتى" و " الرباط المقدس " وجاءت لتقف ضيفة شرف باسمها الحقيقى فى مشهد من فيلم " حلاق السيدات " .





لقطة من فيلم " بوليس سرى "

عبد السلام النابلسى

١٩٢٩ : غادة الصحراء
١٩٣١ : الكوكايين
وخز الضمير
١٩٣٣ : الضحايا
١٩٤١ : ليلى بنت الريف
١٩٤٢ : ليلى
١٩٤٣ : الطريق المستقيم
١٩٤٤ : برلنتى
ليلى فى الظلام
١٩٤٥ : جمال ودلال
شهر العسل
١٩٤٦ : حرم الباشا
ما أقدرش
١٩٤٧ : عروسة البحر
شادية الوادى
العقل فى أجازة
١٩٤٨ : يحيا الفن
المليونيرة الصغيرة
حب وجنون
عدل السماء
١٩٤٩ : أحبك أنت
فاطمة وماريكا وراشيل
عفريتة هانم
١٩٥٠ : آخر كدبة
غرام راقصة
بنت باريس
١٩٥١ : فى الهوا سوا
بلد المحبوب
نهاية قصة
فتاة السيرك
تعالى سلم
القافلة تسير
ما تقولش لحد
فرجت
١٩٥٢ : المنتصر
من أين لك هذا
شم النسيم
بشرة خير
عايزة أتجوز
بيت النتاش
جنة ونار
سلوا قلبى
١٩٥٣ : ابن ذوات
لحن حبى
الشك القاتل
حظك هذا الأسبوع
عفريت عم عبده

الحموات الفاتنات
الحرمان
ابن ذوات
السيد أحمد البدوى
أنا وحبيبى
١٩٥٤ : دستة مناديل
لمين هواك
الأرض الطيبة
الحقونى بالمأذون
المحتال
تحيا الرجالة
دلونى يا ناس
أمريكانى من طنطا
تاكسى الغرام
رسالة غرام
بنت الجيران
حلاق بغداد
١٩٥٥ : نهاية حب
عهد الهوى
ليالى الحب
مدرسة الرقص
إسماعيل يس فى الجيش
بحر الغرام
نهارك سعيد
الحبيب المجهول
١٩٥٦ : الأرملة الطروب

ودعت حبك
حب وإنسانية
معجزة السماء
أول غرام
شياطين الجو
ربيع الحب
القلب له أحكام
إزاى أنساك
١٩٥٧ : غرام المليونير
الكمساريات الفاتنات
علمونى الحب
فتى أحلامى
أرض السلام
١٩٥٨ : حبيب حياتى
إسماعيل يس طرزان
إسماعيل يس بوليس حربى
شارع الحب
١٩٥٩ : حكاية حب
بين السماء والأرض
أحلام البنات
عريس مراتى
حسن وماريكا
أحترسى من الحب
إسماعيل يس بوليس سرى
١٩٦٠ : الفانوس السحرى
حلاق السيدات

الرباط المقدس
الغجرية
شجرة العائلة
ثلاث رجال وامرأة
العاشقة
بنات بحرى
١٩٦١ : عاشور قلب الأسد
يوم من عمرى
السبع بنات
١٩٦٢ : الفرسان الثلاثة
مرحبا أيها الحب
قاضى الغرام
١٩٦٣ : حلوة وكدابة

أنت عمرى (لبنان)
كرم الهوى (لبنان
١٩٦٤ : بدوية فى باريس (لبنان)
باريس والحب (لبنان)
فاتنة الجماهير (لبنان)
١٩٦٥ : بدوية فى روما (لبنان)
١٩٦٧ : كرم الهوى (لبنان)
لهيب الحب (لبنان)
أفراح الشباب (لبنان)
الرهينة (لبنان)
الدلوعة (لبنان)
١٩٦٨ : أهلا بالحب (لبنان)

الفصل الثالث والعشرون



عبدالمنعم إبراهيم

عبد المنعم إبراهيم ، هو واحد من الذين جاءوا إلى السينما الكوميدية من برنامج " ساعة لقلبك " ، وقد سعت السينما فى أول الأمر أن تنقل شخصيته "المتهتهة" التى كان يجسدها فى البرنامج ، فى بعض الأفلام ، إلا أنه لم يقع فى أسرها سينمائيا سوى مرة واحدة فى فيلم هو " نداء الحب " ١٩٥٦ .

والغريب فى هذا الفيلم ، لمن شاهدوه بعد سنوات من عرضه أن عرفوا أن عبد المنعم إبراهيم هو صاحب شخصيته المتهتهة الذى لا يمكنه أن ينطق الكلمات كاملة ، مما يسبب له المتاعب ، وهناك إختلاف واضح بين نبرات صوت الممثل فى هذه الشخصية ، ونبراته فى أفلام أخرى عديدة ، وهو الذى رأيناه يجيد تقليد الأصوات الشهيرة ، مثلما حدث فى مشاهد من فيلم " إشاعة حب " عام ١٩٦٠ .

لكن عبد المنعم إبراهيم لم يترك نفسه للإضحاك اللفظى ، أو الذى يعتمد على صوته ، واعتمد أداؤه فى الضحك على الشاشة حسب الموقف ، والحركة التى يجسدها وخاصة ما يعتمد عليه وجهه من تعبيرات ، ابتداء من عينيه إلى فمه الذى

يصنع منه تبويزة خاصة إلى أدائه بشكل عام الذى كان يتغير بشكل ملحوظ من فيلم لآخر .

والملامح الجسمانية والشكلية للممثل لا تنبيء فى المقام الأول أنها لشخص مضحك ، مثلما حدث لمن رآه فى فيلم "ظهور الإسلام" ، مما يعنى أنه لم يكن ممثلا مهرجا فهو صاحب قوام فارع ، و " وجه شفاف كاللؤلؤ عبقرى الملامح . تكمن عبقريتها في مرونتها ، ليس فى قدرتها على التشكيل فحسب ، بل والحلول فى الشكل الجديد – كما كتب خيرى شلبى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون – وفى كل تجدد يبدو كأن الملامح فى الأصل هكذا ، هى ملامح قادرة على تجسيد الإحساس فى شكل مرئى واضح للعيان فضلا عن كونه محسوسا ، ومن هنا عشقت الجماهير عبد المنعم إبراهيم كفارس من فرسان الكوميديا الحكماء والمتعففين عن الصغائر والبذاءات والحركات الرخيصة " .

وكمضحك فى السينما ، فإن كافة السمات والمراحل التى مر بها أغلب نجوم الكوميديا ، قد مر بها عبد المنعم إبراهيم ، سواء فى بداياته ، أو على خشبة المسرح، أو فى قمة نجاحه ، وامكانه الحصول على بطولات مطلقة بعد أدواره السنية ، ثم عودته ثانية إلى هذه الأدوار بعد عدم نجاحه فى أن يجذب الجماهير إلى الشباك لكونه البطل ، وهى مسألة ليست بذات علاقة بموهبة الفنان ، ولكنها تتعلق بكيميائية خاصة بالنجومية ، وهى ظاهرة تكررت فى حالات أخرى عديدة بالنسبة للمضحكين فى السينما المصرية ، مثلما حدث مع على الكسار ، وعبد السلام النابلسى .

والغريب أن عبد المنعم إبراهيم الذى قام ببطولة مطلقة فى أفلام من طراز "أيامى السعيدة " ١٩٥٨ ، و "سر طاقية الإخفاء" ١٩٥٩ ، وبطولة مشاركة فى "أحبك يا حسن" ١٩٥٨ ، " سكر هانم " ١٩٦٠ ، قد قبل أن يظهر فى أدوار قصيرة للغاية مع مجموعة فنانين فى أفلام أخرى فى نفس السنوات مثل " شارع الحب " ، و " بهية " ، وغيرها .

كما أن الممثل قد شارك آخرين فى عالم الكوميديا فى الأدوار التى جسدها فى أواخر حياته ، حيث بدا كأنه هجر الكوميديا تماما ، وصار ممثلا مأساويا ، يمتلىء بالحكمة ، مثل دوره كمناضل فى " عودة مواطن " ١٩٨٧ . وكان قد بدأ يغير من أدواره تماما منذ عام ١٩٧٤ فى دوره الإنسانى فى فيلم " الرصاصة لا تزال فى جيبى" .

عبد المنعم إبراهيم المولود فى قرية " ميت بدر حلاوة " بمحافظة الغربية أشبه بكل ممثلى الكوميديا من جيله ، وممن سبقوه ، حيث أتيحت له الفرصة أن يعمل بكثرة ، وفى أدوار صغيرة ، كما تمكن من الحصول على أكثر من بطولة سينمائية ، إذن فهو أحد الكثرة التى أخذت فرصتها لكنه تعثر فى الاستمرار فى أدوار البطولة . وليس هناك تفسير محدد لهذه الظاهرة . فالفيلمان اللذان قام ببطولتهما لاقا فشلا ونجاحا ، الأول هو " أيامى السعيدة " أمام فيروز وإخراج أحمد ضياء الدين عام ٥٨ ، أما الثانى الذى نجح فهو " سر طاقية الإخفاء " لنيازى مصطفى ، أى أن الفرصتين جاءتا من مخرجين متميزين ، فضلا عن دوره الأكثر أهمية فى " سكر هانم " للسيد بدير عام ١٩٦٠.

وبشكل عام فإن بدايات عبد المنعم إبراهيم فى الخمسينات كانت مع مخرجين كبار ، وأمام نجوم كوميديا ، ومن المعروف أن نجم الكوميديا قد يكون فى أحسن حالاته حين يعمل أمام زميله فى نفس المجال ، فتبدو الكوميديا ساخنة ، متدفقة ، وفى بعض الأحيان وهى قليلة ، فإن أحد الممثلين يطغى على زملائه إما بخفة ظله، وبما يسمى بسرقة الكاميرا ، وهى ظاهرة تبدو فى أعلى تجلياتها بالنسبة للإضحاك، حيث على الممثل أن يؤدى ما يشاء من حركات بجسمه ، أو لسانه تدفع إلى الضحك ، وهو أمر مفضل ومطلوب لأن الضحك فى أغلب السينما المصرية ارتجالى واجتهادى ومطلوب .

ولا يمكن لنجم الكوميديا أن يبرز وسط أقرانه إلا إذا جاء متفردا ، وقد بدت تبريقة عينى الممثل ، وحركة شفتيه ، وتصنعه البلاهة المتناهية ، والشرود ، والغباء ، أسباب من أجل زيادة الإضحاك من فيلم لآخر ، وقد ظهر الممثل فى فترة كانت الشاشة مزدانة بعشرات من أقرانه من أجيال مختلفة ، وكان لدى الكثيرين منهم القدرة على الأداء الاستعراضى ، والغناء ، ولكنه جاء ليمارس الإضحاك فقط أسوة ببعض من سبقوه .. مثل عبد السلام النابلسى ، وهذا يجعل العبء عليه أكبر ، أو يجعله يبذل مجهود أكبر فى التلقائية ، والسذاجة التى توقع الشخصية التى يجسدها فى العديد من المطبات .

وكما سبقت الإشارة ، فهو الشخص الثقيل اللسان فى " نداء الحب " لإلهامى حسن ١٩٥٦ ، وهذا الأمر يسبب له المتاعب ، خاصة حين يبوح بمشاعره للفتاة التى يحبها ، وأيضا هو فى حاجة إلى أن يمنحه الآخرون ، أوقاتا لسماع جملا قصيرة يرددها وكما نرى فإن الشخصية يمكن أن تتسم بوسامة ، وقامة ممشوقة ، وأناقة وليس لكل هذا دخل فى ثقل اللسان ...

وسوف يتكرر ظهور هذا الشخص الوسيم من فيلم لآخر ، فهو فى " الوسادة الخالية " لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ الطالب الجامعى ، الذى يرتدى نظارة طبيه ، ونراه فى مشاهد البداية يعانى من جوع شديد ، حتى إذا تعرف على إحدى الطالبات فى سوق خيرى أبدى إعجابه الشديد بها من خلال ما تملكه من شطائر يمكنها أن تسد جوعه، كما أنه لا يتورع عن أن يقضم لقمة من كعكة فى يد رضيع تحمله أمه دون أن تحس هذه الأخيرة بما يفعله .

وقد أدى عبد المنعم إبراهيم هذه الشخصية من منطلق الوجاهة ، فشكله العام لا يوحى بأن مثل هذا الشخص يمكنه أن يتصرف على هذا المنوال ، وقد سبق أن رأينا شارلى المتشرد الذى يعانى من جوع وهو يحاول الحصول على ما يسد بطنه بطرق متشابهة ، مع الفارق ، إن شارلى كان يرتدى الملابس الرثة ، أما عبد المنعم

إبراهيم ، فكان يرتدى بدلة أنيقة ، ونظارة ، ورابطة عنق ، ويمشى مع إثنين من أصدقائه الذين يسكنون مصر الجديدة .

حتى الفتاة التى أحبها من خلال ما تمنحه من شطائر ، فهى مثله، ترتدى النظارة ، لكن حيائها يمنعها أن تأكل أمامه وتمنحه كل ما لديها من طعام .

وفى أفلام عديدة كانت الشخصية التى جسدها الممثل هى لموظف عادى يتمتع بخفة ظل ، وهو موجود بين زملاء أو أقران ينتمون إلى نفس طبقة الموظفين أو البرجوازية الصغرى . وقد تكرر هذا فى أفلام عديدة منها "شياطين الجو" ، و " وداع فى الفجر " عام ١٩٥٦، ثم " أحبك يا حسن " لحسين فوزى عام ١٩٥٨ ، والذى جسد فيه شخصية موظف يعشق الموسيقى ، ويعمل فى الليل فى الملاهى الليلية مع ابنة أخته ، وهو يبدو نبيلا إزاء موقفه من علاقة حب تنمو بين الفتاة ، وصديق للموظف ضارب الطبلة .

والغريب أن عبد المنعم إبراهيم الذى كان يغنى بخفة ظل متناهية، فى بعض المسلسلات لم يجرب موهبته بشكل حقيقى فى الأفلام ، ففى " أحبك يا حسن " أدى دور ضارب الطبلة ، ولم يشترك فى استعراض واحد .

أما فيلم " الهاربة " فقد تكرر أدائه للدور الإنسانى ، وتنحصر الكوميديا هنا فى اسلوب الممثل فى إسداء النصائح لصديقه الذى غرر بالفتاة التى يحبها ثم سافر دون أن يعرف ما أرتكبه وهو مخمور ، وكان على الشخصية التى جسدها عبد المنعم إبراهيم أن تقف إلى جوار الفتاة فى محنتها بنبل شديد حتى تمر الظروف القاسية .

ومفتاح الشخصيات الكوميدية التى جسدها عبد المنعم إبراهيم هو النبل ، حتى وإن أثر ذلك على علاقته بالكوميديا ، فالمفروض فى النبلاء ألا يكونوا موضع سخرية ، لكن فى الكثير من الأحيان كان يمكن للشخصية أن تفعل ذلك ، وسوف

نرى نموذجا واضحا فى فيلم "سكر هانم" حين تحدث مواجهة بين سكر وبين نبيل ، الذى يذكره بأنه قام مرارا بمنحه المعلومات ، أثناء الامتحانات ، والنتيجة أن نبيل فى أحسن حال ، أما سكر فهو ليس سوى ممثل ناشىء لا يجد قوت يومه .

وقد كانت هذه الشخصية النبيلة حاضرة دوما فى أفلام من طراز " توبة " و "كهرمانة" ، و " عاشت للحب " وغيرها من الأفلام، ففى الفيلم الأول ، وقف الممثل مع الجار النبيل الذى آوى فى منزله مغنية تولت رعاية أبنائه ، وراح يصد عنه كل الشر ، ويقف بضراوة ضد جارة تحاول الاستئثار بالجار ، وأضطر الممثل فى الكثير من الأحيان إلى حمل سلاح يمكن به مجابهة المخاطر التى تحوط بهذا الجار.

وفى فيلم " كهرمانة " أدى دور الطالب الجامعى الذى يحاول إبعاد زميله فى نفس الجامعة والمسكن عن السقوط فى حب راقصة ، وهو الذى نبه أم زميله دوما إلى الخطر ، الذى يحدق بابنها ، كما أن الممثل وقف ضد زميله الطبيب المصاب بالشك فى و " عاشت للحب " خاصة بعد أن غرر بجارته ورفض أن يتزوجها .

ولذا ، فإن الضحك الذى تسببه الشخصية التى يجسدها الممثل تأتى من التعبيرات التى ينطق بها بتلقائية شديدة ، مثل الجملة الطويلة التى ترددها حبيبته الإفريقية فى فيلم " حبى الوحيد " لكمال الشيخ ١٩٦٠ ، مما تعنى كلمة واحدة باللغة العربية ، وهذا وحده كفيل بتصنيع الضحك فى الصالة بشكل مدوى .

إذن ، فلم يكن الممثل مهرجا ، من أجل إثارة الضحك ، ولم يكن يهتم بالنكتة اللفظية ، ولم يكن فصيحا كاسم الشخصية التى جسدها فى "ساعة لقلبك" ، ولكن كانت له سماته الخاصة ، وهى سمات قد يتغير الكثير من ملامحها من فيلم لآخر ، قد يرتدى ثوب الصعيدى ، أو الريفى ، وقد يكون عبيط القرية ، أو المجموعة ، لكنه فى الأعم الموظف صاحب البدلة، الطيب ، النقى .

لذا ، فلم تلتصق به صفة بعينها ، فما لبث أن انفصل عن شخصية الفصيح ، حتى فى الإذاعة نفسها ، وبسرعة ، كى يتفرغ لأدواره فى السينما ، وصار صديق البطل من فيلم لآخر ، وبمعنى صديق البطل أنه ظله ، يتكلم عنه فى غيابه ، لصالحه ، ويدافع عنه فى حضوره، يشاركه خطاياه ورزائله أو فضائله ، قد يعارضه أحيانا ، وقد يتخاصمان ، لكنهما صديقان . وغالبا ما يكون البطل ممثل غير كوميدى ، مثل شكرى سرحان فى " الهاربة " ، وعمر الشريف فى "غلطة حبيبى" ، و " إشاعة حب " ، و "حبى الوحيد " . وكمال الشناوى فى "عاشت للحب" و " معا إلى الأبد " ، و " سكر هانم " ، وأحمد رمزى فى "غراميات امرأة " ، و صلاح ذو الفقار فى " الحب كده " وعشرات الأفلام الأخرى .

ولأنه من الصعب التوقف عند أدوار معينة ، فقد كان الممثل يظهر من فترة لأخرى فى دور المدرس الذى يتقن اللغة العربية أو الفقيه، ولأن الممثل قد أجاد هذه الشخصية فقد كررها فى أفلام من طراز " إسماعيل يس فى الأسطول " ، و "كهرمانة" ، و "السفيرة عزيزة " ، و " غصن الزيتون " ، و " المراية " ، و "المدير الفنى" ، وهو رجل لغة ، ودين يتمتع بعصرية ، وخفة ظل ، وينطق اللغة العربية بشكل جذاب ، بحيث تبعث طريقته على الابتسام والتفكه .

وهو أيضا فى هذه الأفلام المدرس الأعزب ، الذى يعيش بلا تجربة حب ، ويبدو كأنه يحيا من أجل الجميع ، ومن أجل سعادتهم ، وهو قد يقدم النصحية أحيانا ، على طريقة الفقهاء ، وقد يسبب لنفسه المتاعب ، ويتحرك مرتديا الجبة والجلباب ، ويضع على رأسه العمامة ، ويحمل منشفة ، ولا يتوقف عن نطق اللغة العربية ، حتى فى أحلك الظروف .

فعندما يساند صديقه أحمد ضد الجزار ، شقيق حبيبته وزوجته فإنه هو الذى يحمسه من أجل اللجوء إلى الشرطة والقانون ، وهو يذهب بنفسه إلى قسم الشرطة ، بينما يستنكف صديقه ذلك من أجل إبلاغهم أن

هنـاك مؤامـرة للتخلـص مـن الصديـق ، ويعطيهـم علامـة ، ومـا أن تبـدأ المواجهـة حتـى يجابـه الجزار بثقـة شديدة ، كأنـه يعرف مصيره ثـم إذ بـالجزار يشـهر السكـين فـى وجهـه ، ويرفـع المدرس المنديـل ، كإشـارة لبـدء التدخـل من طـرف الشـرطة ، ويطلب النجدة ، ويتكلـم فـى هـذه المحنـة بلغتـه العربيـة السليمة ، بينمـا يمتلـئ وجهـه بتعبيرات الخـوف المثـير للضحـك ، فهـو هلـع خـاص بـالممثل ، وهـو يـرى السـكين يقـترب كثـيرا مـن وجهـه ، ويحـاول أن يبعـده عـن وجهـه وينـادى " الغـوث " .

كما أدى أيضا شخصية مدرس اللغة العربيـة ، خريـج المدارس الأزهريـة ، الذى عليه أن يتكيف مع الحياة العسكرية عندما يلتحق بالأسطول مع زمـلاء آخريـن منهم إسماعيل يس .. ويتكرر ذلك أيضا فى أفلام أخرى عديدة .

لكن إتقان عبد المنعم إبراهيم لهذا الدور ، لم يجعله يغرق فيه ، أسوة بزملائه الآخرين الذين بـدوا كـأنهم نفس الممثـل من فيلـم لآخـر ، لا يمتلكون سـوى تلـك الموهبة . ومن بين ما قدمه الفنان أكثر من مرة ، لكنه لم يقع فى أسره هو ارتدائـه زى النساء ، والتخفى فى شكل امرأة للضرورة ، وهى ظاهرة لاقت جاذبية خاصـة لدى السينما ، ولا يكاد يكون هناك ممثل لم يجربها أكثر من مرة بمن فيهم إسـماعيل يس ، وأحمد رمزى ، ومحمد عوض ، وعادل خيرى ، وآخرين من نفس الجيل . وقد رأينا الممثل يجسدها فى مرات قليلة منها " لوكاندة المفاجآت " .. لعيسى كرامـة ١٩٥٩ و " سكر هانم " للسيد بدير فى العام التالى .

ففـى الفيلـم الأول كـان عليـه أن يرتـدى زى المـرأة مـن أجـل اللحـاق بحبيتـه المخطوبـة لرجـل ثـرى ، وهـو مضطـر إلـى ذلـك من أجل لقمـة العيـش . فهـو يعمـل مـع مخـبر خصوصـى (إسـماعيل يـس) عليـه العثـور علـى كلـب تملكـه إحـدى الراقصـات فيتتبـع اللصـوص إلـى الفنـدق ، ومعـه تابعـه الـذى يتخفى فـى زى النسـاء .

وقد تكرر هذا من جديد فى " سكر هانم " حيث أضطر إلى ذلك بحكم حاجته للمال ، وأن صديقه نبيل سوف يدفع له المقابل الطيب ، وتتبع الكوميديا فى مثل هذه المواقف ، أن الرجل فى ثوب امرأة يمكنه أن يرى عالم النساء من الداخل ، بكل حرية ، وبدون رقابة، وهو الشخص الذى يعانى من حرمان جنسى ، ومادى ، مما يدفعه إلى محاولة الاغتراف مما هو محروم منه ، كأن يشاهدهن يبدلن الملابس أمامه بكل حرية ، وتلمع عيناه بكل شهوة ، ورضاء ، ويقوم بتقبيل البنات أمام رجال يعرفون هويته ، ولا يمكنهم ممانعته .

ومشكلة هذا الرجل أنه يتنازع من طرفين ، الأول رجولته التى تطارده ، ويحاول إشبعها بشكل ما حتى ولو بالقبلات التى تبدو بريئة ، وأيضا من المتاعب التى تدور من حوله بسبب ارتدائه ملابس النساء ، كانفجار البالونة التى يضعها بدلا من الصدر ، أو احتمال كشف الباروكة وإظهار حقيقته ، وأيضا أن يغرم به رجل أو أكثر ، ويصر على الزواج منه ، حتى ولو كان رجلا .

وبشكل عام ، فالمرأة هنا ليست جميلة بالمرة وتبدو بالغة الحدة والبشاعة ، نافرة الصدر والأرداف ، ذات صوت حاد ، " مسرسع " ، متكلفة ، متصنعة ، وهذه كلها أسباب للإضحاك دون الحاجة إلى النكتة اللفظية ، أو المغالاة فى الأداء ، مثلما يحدث عادة لدى بعض الممثلين الكوميديين .

كما لم يكن عبد المنعم إبراهيم مبالغا فى أدائه لشخصية المجنون، أو نزيل لمستشفيات الأمراض العقلية ، مثلما يحدث عادة للكثير ممن جسد هذه الشخصيات ، فقد ساعدته ملامحه الوسيمة أن تجعله ينتقل بشكل حاد وبدون سابق إنذار ، من شاب له هيئة عاقل ، متزن ، إلى النقيض تماما . حتى إذا رأيته للوهلة الأولى ما تخيلت أبدا أنه مجنون ، وبالتالى عليك التعامل معه كعاقل جدا ، فإذا به ينقلب مرة واحدة من خلال كلمة ، أو حركة ، أو تبويزة ... وهنا تبدأ الضحكات فى الانطلاق ، ليس فقط على طريقة أداء الممثل ، بل أيضا على طريقة المتلقى لمثل

هذا التحول ، غير المنتظر ، وقد حدث هذا فى أفلام عديدة، نتوقف عند " إسماعيل يس فى مستشفى المجانين " و " بين السماء والأرض " .

ففى هذا الفيلم الأخير ، فإنه يهرب من الممرضين الذين ينقلونه إلى المصحة النفسية ، ويجد نفسه فى مصعد مزدحم بالركاب ، يكون هو آخر من يصعد ، ويبدأ فى التصرف بنفس الطريقة ، تلف عيناه وتبرقان ، ويمكنه التقاط الطعام من الصينية التى يحملها أحد الركاب .

وقد جسد عبد المنعم إبراهيم العديد من الأدوار التى كررها لمرة أو اثنتين على أكثر تقدير ، مثل دور الشاب الريفى الساذج . وفى هذا العالم ، فإنه يبدو أقل خبرة من المرأة التى يلف فى محرابها ، مثل "بهية" لرمسيس نجيب ١٩٦٠ ، ومثل زينب ابنة العم فى " أجازة نص السنة " ، حيث يناديها دائما بزينب يا بنت عمى ، فى الوقت الذى يطالبه فيها أبوه بالتقرب إليها من أجل الزواج منها ، وهو واقع بين ثلاثة أطراف ضغط ، ابنة عمه التى لا يود أن يكسر ما بينهما من حاجز ، وأبيه الذى يدفعه دوما إلى الزواج من زينب ، ثم هناك حبيبته التى يود فعلا الاقتران بها.

وهناك أدوار أخرى جسدها الفنان تتمثل فى الشاب الشقى ، الذى يحب الفتيات ، ويعجز لأسباب نفسية عن إقامة علاقة مع أى منهن ، وغالبا ما يذهبن فى بعض هذه الأفلام إلى رجال آخرين ، هم أصدقائه ، مثلما حدث فى فيلم " غراميات امرأة " لطلبة رضوان عام ١٩٦٠ حيث يغازل سميرة أحمد بعبارات لا أكثر ، مما يسبب حرجا لزميله الطبيب الذى تحدث بسببها مواجهة فى إحدى الحفلات .

كما تكرر نفس الأمر فى فيلم " العزاب الثلاثة " ، حيث يعيش مع اثنين من زملائه بعيدا عن النساء ، فى مكان منعزل ، يحلم كل منهم بفتاته ، وعندما تأتى

امرأة جميلة إلى المنزل يتنافس الثلاثة على ودها ، وهم الذين يعلنون جهرا أنه لا تعامل مع النساء .

وقد كانت الشخصية التى يجسدها الفنان ضعيفة دوما أمام المرأة ، يلهث خلفها فى " بين القصرين " و " آه من حواء " ، و "عروس النيل" ، وأيضا " سر طاقية الإخفاء " . وهذا الفيلم الأخير هو أحد فيلمين حملت الأفيشات اسمه كبطل مطلق . وإذا كان الفيلم الأول " أيامى السعيدة " لأحمد ضياء الدين ١٩٥٨ قد أعلن خيبة الأمل فى فيروز الطفلة حين كبرت ، فلم تمثل كثيرا بعد ذلك ، فإنه كان بمثابة امتحان عسير للفنان ، الذى نجح فى البطولة مرة واحدة لم تتكرر ، وفى " أيامى السعيدة " جسد دور موسيقى عاطل يستدعى لتلقين ابنة رجل ثرى دروسا فى البيانو ، تحاول الفتاة إيقاعه فى غرامها ، كما تحاول زوجة الثرى أن تستغله فى إثارة غيرة زوجها لكنه يرفض ، وتهدده بطرده من العمل ، ولا شك أن الموضوع يمكن أن يصنع نسيجا كوميديا رائعا ، خاصة أن كاتبه هو أبو السعود الإبيارى ، لكن لسوء الحظ فشل الفيلم ، وجعله تائها من بين الأفلام العديدة التائهة .

أما شخصية عصفور ، الصحفى ، فى فيلم "سر طاقية الإخفاء" فهى لشخص يفتقد الذكاء ، يعمل فى مهنة تستدعى أكبر قدر من الحصافة والفطنة ، وربما أن السمات التى حملها عصفور لم تكن مستحبة كثيرا للجمهور ، فهو يفتقد قوة العقل والجسم ، مما يطرح سؤالا : لماذا تحبه زميلته وجارته ، رغم ما يسببه من متاعب لمديره ، الذى يحرق له ذقنه ؟، وأيضا لحبيبته ، وهو ضعيف يتلقى الضربات من أمين الذى ينافسه على امتلاك الحبيبة وأيضا طاقية الإخفاء ، وعصفور بالنسبة لكل الأطراف هو أداة خاصة بالنسبة لصديقة أمين التى تمارس معه الإغراء لسرقة الطاقية ،

والبطـل الحقيقـى فـى هـذا الفيلـم هـو شـقيقه الصغـير ، الـذى يقـوم بعمليـات إيجابيـة عديـدة فهـو الـذى يستعيد الطاقيـة مـن سـارقها، وهـو الـذى يواجـه أميـن بشراسـة مدافعـا عـن أخيـه بينمـا عصفـور يتلقـى الضربـات دون أن يدافـع عـن نفسـه .

والمتفرج لا يميل إلى مثل هـذا النـوع مـن الشـخصيات الرئيسـية الضعفـاء ، خاصة أن عصفور استرد مكانته من خلال الشرطة التى قبضت على أميـن دون أن يمارس معه العنف ، ولعل هذا هـو التفسـير المقبـول أن النـاس أحبـت الفيلـم وعبـد المنعم إبراهيم ، لكن المخرجين أعادوه مرة أخرى إلى الأدوار الثانية ليمثل أكثر من مائتى وخمسين فيلما .



عبدالمنعم إبراهيم وحمدى أحمد فى فيلم " القاهرة ٣٠ " إخراج صلاح أبوسيف



لقطة من فيلم " غرام المليونير "

عبد المنعم إبراهيم

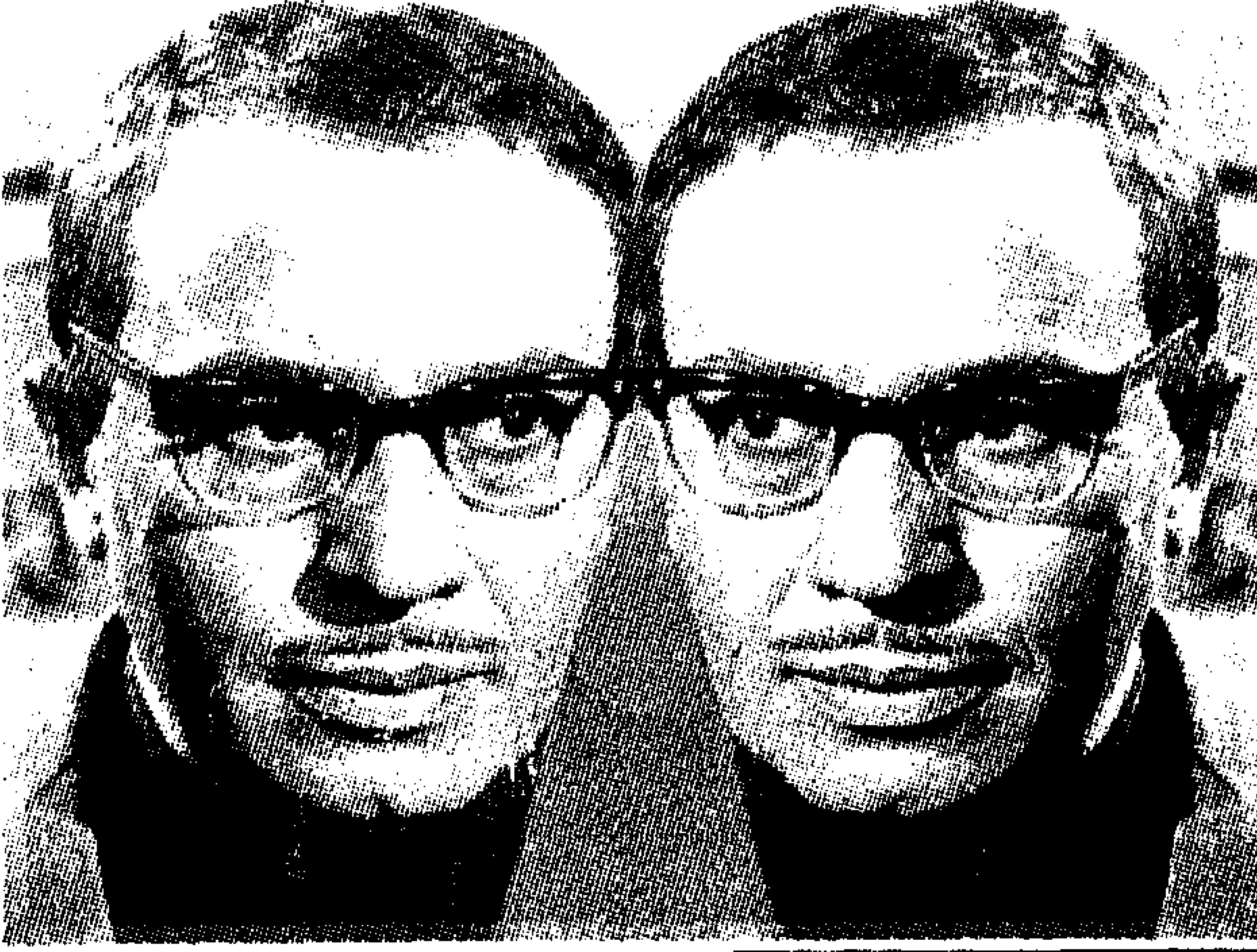
١٩٥١ : ظهور الإسلام
١٩٥٤ : أمريكانى من طنطا
١٩٥٥ : موعد مع إبليس
١٩٥٦ : نداء الحب
شياطين الجو
وداع فى الفجر
أنت حبيبى
١٩٥٧ : فتى أحلامى
عشاق الليل
الوسادة الخالية
إغراء
إسماعيل يس فى الأسطول
غرام المليونير
١٩٥٨ : سامحنى
حب من نار
إسماعيل يس فى مستشفى
المجانين
أحبك يا حسن
غلطة حبيبى
أيامى السعيدة
توحة
الهاربة
بنت ١٧
أبو حديد
تـــوبـــة
مع الأيام
كهرمانة
١٩٥٩ : إسماعيل يس فى الطيران
سر طاقية الإخفاء
أم رتيبة
بين السماء والأرض
لوكاندة المفاجآت
عاشت للحب
شارع الحب
١٩٦٠ : لحن السعادة
بهية
ثلاث وريثات
غراميات امرأة
حبى الوحيد
أقوى من الحياة
عمالقة البحار
معا إلى الأبد
إشـــاعـــة حـــب
ســـكر هـــانـــم
١٩٦١ : رسالة إلى الله
نصف عـذراء
عاشور قلب الأسد
ست البنات
امرأة وشيطان
الحب كده

حب وعذاب
السفيرة عزيزة
طريق الدموع
الأزواج والصيف
١٩٦٢ : الزوجة
١٣ القصر الملعون
جمعية قتل الزوجات
غصن الزيتون
رسالة من امرأة مجهولة
سلاسل من حرير
آه من حواء
أجازة نص السنة
ملك البترول
طريق الدموع
١٩٦٣ : حياة عازب
الجريمة الضاحكة
جواز فى خطر
الحقيقة العارية
عروس النيل
عريس لأختى
١٩٦٤ : أول حب
المراهقان
العزاب الثلاثة
لو كنت رجلا
بين القصرين
١٩٦٥ : هى والرجال

المدير الفنى
تنابلة السلطان
حكاية العمر كله
١٩٦٦ : عدو المرأة
آخر العنقود
وداعا أيها الليل
هو والنساء
القاهرة ٣٠
الحياة حلوة
ثلاث لصوص (سارق الأتوبيس)
حبى الأخير
١٩٦٧ : العريس الثانى
الزوجة الثانية
غرام فى الكرنك
العيب
فى طريقى رجل (لبنان)
القبلة الأخيرة
قصر الشوق
١٩٦٨ : روعة الحب
حب وخيانة
الزواج على الطريقة الحديثة
كيف تسرق مليونير
فندق السعادة (لبنان - سوريا)
أيام الحب
ثلاث قصص (إفلاس خاطبة)

حواء على الطريق
١٩٦٩ : ميرامار
ثلاث نساء (هناء)
زوجة غيورة جدا
عائلات محترمة
نص ساعة جواز
نادية
١٩٧٠ : المراية
سوق الحريم
نار الشوق
كانت أيام
حرامى الورقة
لا .. لا .. يا حبيبى
الكدابين الثلاثة
١٩٧١ : لعبة الكبار
لمسة حنان (لبنان)
مدرستى الحسناء
مذكرات الآنسة منال
خطيب ماما
الظريف والشهم والطماع
لعبة كل يوم
١٩٧٢ : لحظات خوف
أزمة سكن
وكر الأشرار
١٩٧٣ : دعوة للحياة
السلم الخلفى
السكرية
١٩٧٤ : الرصاصة لاتزال فى جيبى
الوفاء العظيم
١٩٧٥ : المطلقات
دعونا نحب
حبى الأول والأخير
جفت الدموع
شبان هذه الأيام
١٩٧٦ : عالم عيال .. عيال
١٩٧٧ : حافية على جسر الدهب
من أجل الحياة
ابنتى والذئب
١٩٧٨ : الندم
١٩٨١ : لن أغفر أبدا
١٩٨٤ : الفرن
١٩٨٥ : الحلال والحرام
١٩٨٦ : البنات والمجهول
بيت الكوامل
الثعابين
عصر الحب
عذراء وثلاث رجال
عودة مواطن
قبل الوداع
الانتقام
١٩٨٧ : سكة سفر
سفاح كرموز
١٩٨٨ : الهانم بالنيابة عن مين
الكماشة

الفصل الرابع والعشرون



فـــــؤاد المهندس

فـؤاد المهنـدس حالـة إضحاكيـة خاصـة ، ولاسـيما فـى السـينما ، وإذا كـان الكثيرون يربطـون بين ما قدمه وبيـن الثنـائى الـذى مثلـه مـع شـويكار ، فـإن وجـود المهنـدس كممثـل كوميـدى لـه علاماتـه التـى سـبقت ظهـور هـذا الثنـائى بعشـر سنوات علـى الأقـل ، وبشـكل بـارز ، ليـس فقـط فـى الإذاعـة ، ولكـن فـى كل مجـالات التمثيل الكوميدى التـى عمـل بهـا المهنـدس .

كمـا أن الممثـل ظـل يعمـل فـى نفس المجـال فـى السـينما بعـد أن انفصـل الثنـائى ، وإن كـانت خصوبتـه بـدت أقـل ، ممـا يعنـى أن الثنـائى كـان فـى أفضـل حالاتـه حيـن عمـل الإثنـان معـا ، لكـن لاشـك أنـه مـن الظلـم أن نتحـدث عـن الثنـائى كوحـدة واحـدة ، لـذا فاننـا سـنفرد الحديـث هنـا عن الممثـل وحـده ، ومـا مثلـه فـى عـالم الكوميديـا السـينمائية ، علـى أن نفـرد لشـويكار فصـلا آخـر باعتبارها قد عملت أيضـا فـى السينما فـى نفس المجـال مـع ممثليـن آخريـن .

الممثل هو بالطبع كمضحك أحد أبرز نجوم ساعة لقلبك التى برزت فى الخمسينات ، وذلك من خلال العديد من الشخصيات التى جسدها فى حلقات البرنامج ، ولكن كان أبرزها دور محمود وزوجته التى تنطق اسمه بأسلوب خاص ، وقد كانت هاتان الشخصيتان سمتين بارزتين فى الكوميديا فى الشارع المصرى ، وصار على الناس أن يروهما فى السينما ، لكن التجربة لم تنجح فى فيلم " عريس مراتى " لعباس كامل ١٩٥٩ . وهو فيلم ضم نجوم كوميديا بارزين فى تلك السنوات مثل إسماعيل يس ، وزينات صدقى ، والنابلسى ، وقد بدت اسكتشات زوجة محمود وكأنها محشورة من أجل الإضحاك داخل أحداث الفيلم حول الزوجة التى تسبب المتاعب لزوجها حتى وهو مريض على الفراش .

وإذا كانت بدايات المهندس هى المسرح مثلما يحدث مع الكثير من نجوم السينما الكوميدية ، فإنه قد نقل الكثير مما كان يؤديه على خشبة المسرح إلى الشاشة ، ليس بالطبع المسرحيات وموضوعاتها وحوارها ، ولكن أيضا الحركات الجسدية التى تسبب الإضحاك على خشبة المسرح .

ولذا .. فإن الأفلام التى تم نقلها إلى الشاشة ، كانت إما أقل إضحاكا من المسرح ، أو أن المخرجين قد غيروا من طبيعة الموقف المضحك ، وكل ما يهمنا الإشارة إليه بالنسبة للمهندس أنه اعتمد على الحركة فى المقام الأول ، بالإضافة إلى العبارة ، والأداء المسرحى ، وقد تميز الممثل منذ اللحظات الأولى بمرونته الجسدية ، وصوته القوى ، وقدرته على تلوين الأحرف التى ينطق بها . وليس الأمر غريبا بالنسبة لابن الدكتور زكى المهندس أحد علامات اللغة العربية فى مصر فى القرن العشرين .

وحسب الكاتب محمد الدسوقى فى العدد "٩" من مجلة "فن" ، فإن المثل الأعلى للفنان فى شبابه كان الممثل شرفنطح وهو ممثل برز أيضا فى الإضحاك من

خلال شكله ، ثم انتقل إعجاب الشاب إلى نجيب الريحانى ، الذى يتمتع أيضا بنفس السمات على المسرح ثم فى السينما .

ورغم الإعجاب الشديد الذى أبداه المهندس الشاب بالريحانى ، فإنه كان صاحب أداء يختلف كثيرا عن أستاذه الذى ينتهج أسلوبه . ولأننا بصدد الحديث عن الكوميديا فى السينما ، فإن دخول الممثل إلى البلاتوه ، كان بمثابة انتصار حقيقى لما مثله من نجاحات على خشبة المسرح ، حيث أن دوره فى " بنت الجيران " عام ١٩٥٤ لمحمود ذو الفقار بمثابة بطولة مطلقة .. حتى وإن أوحت القصة أن عمر الحريرى يشاركه هذه البطولة .

ولا شك أن محمود ذو الفقار وأخاه عز الدين ذو الفقار قد منحا لفؤاد فرصتين ذهبيتين فى السينما ، الأولى عندما منحه البطولة فى " بنت الجيران " ولما أشركه معه فى " الأرض الطيبة " فى نفس السنة . وحسب محمد الدسوقى أيضا فى نفس المصدر فإن ذلك يرجع إلى علاقة الجيرة القوية التى ربطت بين المهندس وبين آل ذو الفقار الذين كانوا يسكنون العباسية ، فعمل فى أول أفلامه مع المخرجين والممثلين ، حيث أخرج عز الدين ذو الفقار فيلم " عيون سهرانة " عام ١٩٥٦ وقام بالبطولة الأخ صلاح . كما أن عز الدين قد أشرك معه فؤاد فى أفلامه التالية ومنها : " نهر الحب " ، " بين الأطلال " ، و "موعد فى البرج " .

لكن هناك فارقاً بين الأدوار التى لعبها فؤاد مع كل من محمود ، وعز الدين ، فمع الأول كانت البطولة الأولى المطلقة ، أما مع الآخر ، فلم يكن سوى صديق البطل ، وهى شخصية كان السيناريو يضيفها إلى الفيلم من أجل تصنيع البهجة فى أجواء مأساوية ، أى أن الضحك هنا بمثابة ديكور للتخفيف من حدة المأساة ، وسوف نعود إلى هذه الأدوار فيما بعد .

لكن من المهم الحديث عن " بنت الجيران " ، حيث كتب المخرج فى مقدمة الكراس الدعائى للفيلم أن هذه أول مرة " أقدم فيها وجها جديدا وهذا برا بوعدى

الذى قطعته على نفسى وهو أن أقدم وجوها جديدة فى أفلامى ، فأقدم فؤاد المهندس فى دور كبير ساخر يصور لنا حياة الزوج المستهتر المغرور وما يناله من عظة تجعله يرجع عن غيه ويعرف مقام بيته وزوجته وابنه " .

فالشخصية الرئيسية هنا هى لمقاول ثرى شاب متزوج من امرأة جميلة (زهرة العلا) لكنه يحب النساء الجميلات فيغازلهن فى المكتب ، ويبدد ثروته ، وتبعا لمغامراته ومطارداته فإنه يجد نفسه مطاردا من كل الأطراف ، ينتقل إلى أماكن عديدة ويتنكر فى شخصيات عديدة ، وفى هذا الفيلم رقص الممثل ، و غنى بطلاقة . ففى استعراض السكرتيرات غنى جميل قائلا :

من سكس أبيلى وشرباتى *** كل الستات حاسدة مراتى
نفسها يا بنات تصبح وتبات *** عضوات فى مجلس إداراتى

وقد بدت كل سمات المهندس كممثل كوميدى فى هذا الفيلم ، وهى التى استغلها بوضوح بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات بعد أن كون ثنائيا مع شويكار ، فغنى ، ورقص ، وأضحك ، مثلما حدث فى "مطاردة غرامية " و " أرض النفاق. "

ولا نعرف السبب الحقيقى فى عدم إسناد أدوار البطولة إلى المهندس فيما بعد ، فالمخرج نفسه قد استخدمه كمضحك فقط فى فيلمه التالى " الأرض الطيبة " الذى لم يتعد ظهور المهندس على الشاشة سوى دقائق قليلة . وسرعان ما انضم الممثل إلى دائرة صديق البطل ، أو الممثل الذى يظهر إلى جانب البطل ليطلق تعليقات خفيفة ترطب من حدة المأساة لبعض الوقت ، باعتبار أن المأساة هى الحدث الرئيسى فى كل الأفلام التى شارك الممثل فيها مثل " عيون سهرانة " ، و " بين الأطلال " ، و "موعد مع الماضى" ، و " بلا دموع " ، و " المظ وعبده الحامولى " ، و " بقايا عذراء " ، و "الشموع السوداء" ، و " امرأة فى دوامة " ، و "حياة عازب" ، و " شفيقة القبطية " ، و " أميرة العرب " وغيرها من أفلام .

والبطولة الأساسية في هذه الأفلام للمأساة ، ولنجوم عاشوا حياتهم في معاناة ، لذا فإن الضحك هنا موجود من أجل الحصول على استراحة مؤقتة ، ويجب على الكوميدى أن يكون خفيف الظل ، وطيبا ، وأن يكون بمثابة الضمير الحي فى مقابل الأشرار ، أو هو الذى يوقظ البطل على ما يحوطه من أسباب مأساوية .

وقد كان المهندس في حاجة إلى مخرج من طراز فطين عبد الوهاب الذى كان عليه أن يعثر على ممثل كوميدى يعمل بديلا عن إسماعيل يس الذى هبطت أسهمه كثيرا فى أوائل الستينات ، وهو الذى جرب عبد المنعم إبراهيم فى أدوار ثانية فى " إشاعة حب " ، و "الزوجة ١٣ " ، و " آه من حواء " .. ولكنه فى عام ١٩٦٣ أسند إلى المهندس ما يسمى بالبطولة المشتركة ، حيث تتعادل مساحة أدوار كل من أحمد رمزى ، وفؤاد المهندس الدرامية ، بل يمكن القول أنه لولا قصص أفراد الأسرة الهامشية ، فإن قصة المهندس الشاب الذى يفضل آلات النسيج عن كل شيء فى الدنيا ، ولا يجيد مخاطبة الآخرين ، بمن فيهم خطيبته سوى عن القماش ، والخيوط ، والآلات ، وتبدو بخجلها بالغة السعادة .

ولم يعد فؤاد فى هذا الفيلم المضحك الثانوى ، بل هو الشخصية الرئيسية ، وقد بلغ أداؤه الكوميدى أعلاه فى علاقته بالآلة ، حين راح يرقبها بعينين تملأهما الرغبة فى النجاح ، ثم حين راح يرقص، ويلوى مؤخرته ، ويقفز هنا وهناك متهتها ومرتبكا ، وسعيدا ، ثم يلون كلماته " أيها الناس المكنة طلعت قماش " ، وهو مشهد من أقوى ما أداه المهندس عامة فى أدوار السينما .

ومن الواضح أن فطين عبد الوهاب قد وضع عينيه على ممثله الجديد ، فأسند إليه دور مندوب الأمير فى " صاحب الجلالة " وهو دور أساسى ، حيث جعله قريبا من الأمير الحقيقى ، ومن الحمال الذى صار عليه أن يؤدى دور الأمير ... وأن يصحح له أخطاءه ، ويعمل على ألا ينكشف أمره .

وفى عام ١٩٦٤ ، أسند إليه فطين دور البطولة المشاركة أيضا فى فيلم " إعترافات زوج " وكان نيازى مصطفى قد بدأ يشركه معه فى أفلامه باعتباره أيضا مهتما بالأفلام الكوميدية ، وذلك فى " الساحرة الصغيرة " ، و " العريس يصل غدا " ثم " جناب السفير " فيما بعد .

ولاشك أن نجاح مسرحية " أنا وهو وهى " قد أعطى نجومية لفؤاد المهندس ، ونقل شويكار إلى خانة ممثلات الكوميديا وعمل هذا على صناعة ظاهرة خاصة انتقلت من المسرح إلى الإذاعة والسينما ، وتم التهافت عليها بشكل ملحوظ .

والغريب أن مستوى الأفلام فنيا قد قل بعد أن صار الممثل أكثر شهرة ، وله شعبيته ، وبدا النجاح الذى حققه الثنائى أكثر أهمية من مجموع الأفلام التى شاركا فى بطولتها ، وحسب رأيى فإن المهندس كان أكثر إضحاكا وتميزا فى الأفلام التى أخرجها له فطين ، ثم نيازى ، أكثر بمسافات طويلة من أفلام الثنائى الذى سنتوقف عند واحدا منه ، وهو فيلم " مطاردة غرامية " .

ومن يراجع أفلام الممثل فى أفلام من طراز " إعترافات زوج " و " جناب السفير " فسوف يلحظ مدى الفارق المهنى ، والعملى بين مستوى هذه الأفلام ، وأعمال أخرى أخرجها له زهير بكير ، وحسام الدين مصطفى ، وأيضا نيازى مصطفى نفسه فى مرحلة لاحقة . مما سيعمل على انهيار الثنائى بسرعة .

وسوف نلاحظ أن عملا مسرحيا واحدا هو الذى تم نقله إلى السينما من بين الأعمال الأخرى ، والتفسير الأمثل فى ذلك أن أفلاما عديدة فشلت فى إضحاك الناس مثلما كان يحدث لنفس النص على خشبة المسرح . مثل " أنا وهو وهى " التى جسدها المهندس فى المسرح والسينما ، ولم تكن بنفس الحيوية على الشاشة ، ثم هناك تجربة أخرى فى نفس الآونة من المهم أن نذكرها وهى " العبيط " التى جسدها محمد عوض على الخشبة . و " السكرتير الفنى " وقد جسد الشخصية

الرئيسية على الشاشة فى العملين الأخيرين فريد شوقى . وهنــاك حديث آخـر لذلـك فى مكان آخر من هذ الدراسة .

لكن أغلب الأفلام التى جسدها فؤاد المهندس وشويكار علـى الشاشـة كبطولـة مطلقة مأخوذة ، أسـوة بنفس المسـرحيات ، من أفلام ومسـرحيات عالمية ، ومنهـا " أقتلنى مـن فضلـك " ، و " غـرام فـى أغسـطس " ، و أجـازة غـرام " ، و " أجـازة بالعافيـة " ، و " مطـاردة غراميـة " ، وغيرهـا ، أى أن النــص الكوميـدى جــاهز ، ويحتاج فقط إلى ممثل مضحك .

وفى بعض الأفلام كان المهندس هو المضحك الأساسى ، لا يسـانده أحـد إلا ممثلين مبتدئين فى تلك الآونة ، مثل عـادل إمـام ، وحسـن مصـطفـى ، وأيضـا عبـد المنعم مدبولى الذى لم يكن سوى مضحك فى تلك الآونة لا أكثر .

ومن الغريب أن أفلاما عديدة من التى قام المهندس ببطولتها فـى تلـك الآونـة قد اعتمدت على تجسيده لشخصيتين ، أحدهما أبله ساذج، والآخر مجرم عتيد ، تلين أمامه النساء ، والرصاص ، وتهابه العصابات ، مما يحـدث ارتبـاك ، وتنـاقض فـى الأحداث ، حيث يتعامل الناس مع المجرم باعتباره الساذج ، أو بالعكس ، ولاشك أن هـذا الأمـر قـد تكثـف اللجـوء إليـه بعـد نجـاح الممثـل فـى شـخصية " مسـتر إكـس " والموظف البسيط فى المطار فى فيلم " أخطر رجل فى العالم " ، وهو فيلم يعتبر من كلاسيكيات الكوميديا فى السينما.

هـذه الظـاهرة تكـررت فـى أفـلام عديـدة مثـل " العتبـة جـزاز " ، و " سـفاح النسـاء " ، و " عودة أخطر رجل فى العالم " ، وأيضـا " الراجـل ده حيجننـى " حيـث يضطر الممثل الكومبارس إلى تجسيد شخصية الأب الصياد الشجاع ، وأيضـا تكـرر الأمر فى فيلم " فيفا زلاطا " ، ولاشك أن هذا التناقض قد سـبق أن نجـح مـع نيـازى مصـطفى فى " سى عمر " فأعاد تجسيده مرات عديدة ، وقلده فى مسيرته مخرجـون آخرون . ولكنـه لـم ينجح إلا مـع صـانعه الأساسى ، حيث بـدت التجربـة باهتـة فـى

" عودة أخطر رجل فى العالم " رغم أننا أمـام نفس الممثـل . ومـن إخـراج محمـود فريد .

وقد اتسم هذا الجمع الكبير من الأفلام بقيمة فنية أقل ، كما انصرف الجمهور عن الكثير منها حين فوجيء بتكرار الوجوه ، والأحداث ، وفى هذه السنوات كـان كل هم المخرجين هـو الاسـتفادة مـن نجـاح المسلسـلات الإذاعيـة الرمضانيـة التـى يجسدها الثنائى مثل " شنبو فـى المصيـدة " و " أنـت اللـى قتلـت بابايـا " و " العتبـة جزاز " لكن ما لبث مستوى هذه التمثيليات أن ضعف ، وأنصرف الناس عن أفـلام من طراز " شلة المحتـالين " و " مدرسـة المراهقيـن " رغـم أن الألـوان قد صبغـت الفيلم الأول .

أى أن الجمهور السينمائى قد انصرف عن أفلام الثنائى قبل أن ينفصلا فنيا ، وحياتيا ، وكان على الممثل أن يجرب المواجه لآخر مـرة فـى " فيفا زلاطـا " وهـو استقطاب لنجاح سابق ، حيث يؤدى فؤاد شخصيتين ، الأول هو زلاطـا نفسـه الـذى يوصى ابنته بأن تتصل بابن عمها المصرى ليأتى إلى المكسيك ويتولى حكـم إحـدى الولايات ، كما أنه يجسد شخصية ابن العم .

فى تلك السنوات ، كانت تغييرات جسمانية تلف بالفنان ، فغـدا أقـل رشـاقة ، وأكبر سنا ، ولاشك أن هذين الأمرين يلعبان ضد الممثل الكوميدى الذى اعتمد علـى الحركة ، وراح يكرر نفسه من عمل لآخر ، لـذا فـإن أدوار الرجـل الأكبـر سـنا قد جاءت إلى الممثل ، فجسدها بين وقت وآخر ، واتجه إلى المسرح ليكثف نشـاطه ، ومن بين أفلامه هناك " خلى بالك من جيرانك " ١٩٧٩ ، و " خمسة باب " ١٩٨٣ ، ثم " زوج تحت الطلب " ١٩٨٥ وكلهـا مـع عـادل إمـام كشـخصية ثانيـة ، وقـد أدى الممثل دور الشخص خفيـف الظـل الـذى يكتفـى بـالجلوس وراء مكتبـه ، أو قمطـره حيث هو مناول المشروبات فى إحدى الحانات فى " ٥ باب " ومدير عام فى " زوج تحت الطلب " . وقد احتفظ المهندس بخفة ظله فى كـل أعمالـه السـينمائية . وحـاول

أن ينوع مصادره المضحكة ، ولكن لاشك أنه ابتعد تماما عن السينما إلا مـن بعـض الأدوار ، وكانت عودته دائما لا تخلو من تفكه ، ولم يسقط فى دائرة الممثل الذى لا يتنازل كثيرا ، فدوره فى " أيوب " و " البيه البواب " أساسى ، ومصدر إضحاك .

وقد عـاد المهندس إلـى الأدوار الثانيـة فـى أفلامـه الأخـيرة ، مثلمـا كـان فـى البدايـة ، وكـان فـى بعـض الأحيـان يقـوم بـأدوار البطولـة ، فـى أفـلام لـم تـترك لـه بصمـة فـى هـذه السـنوات ، مثـل فيلـم " جريمـة إلا ربـع " ليـس إسماعيل يس ١٩٩٠ ، وهـو الفيلـم الـذى عـاد فيـه الثنـائى القديـم للعمـل معـا على الشاشـة ربمـا لآخـر مـرة .

ويرى محمد الدسوقى فى مصدر سابق الذكر أن السينما استفادت من نجومية وموهبة فؤاد المهندس من دون أن تضيف إلى رصيده أى رقم جماهيرى ، أفلامه توالت على دور العرض حتى أن الجماهير شاهدت له فـى فترة مـن الفترات أكـثر مـن عشرة أفلام دفعة واحـدة ، وربـح أهـل الإنتـاج كثـيرا وتضخمـت جيوبهـم وثرواتهم ، وضحك جمهور تلك الفترة طويـلا . فـالكل نـال حظـه مـن الاسـتفادة إلا فؤاد . فوحده كان يدفع الثمن الغالى .

"هاجمه النقاد هجوما بلا رحمة اعتمادا على أنه فنـان مثقـف فكيـف لـه مـن هوان أن يقدم هذه النوعية من الأدوار والأفلام ؟ " .

وإذا كان البعض يعتبر فؤاد المهندس ممثلا مسـرحيا ، فـإن هـذا لا يمنـع أنـه قدم سبعين فيلما هى بلا شك أكثر عددا من مسرحياته التى قدمها للناس ، لكنها أقل قيمة من عمل من طراز " سيدتى الجميلة " ونحـن فـى هـذه الدراسـة نقدم المهنـدس كممثل سينمائى ، وذلك باعتبار أن دراستنا عن الضحـك فـى السـينما ، وليـس علـى خشبة المسرح ، وبالتالى فلن نتوقف عند مسرحه ، لكن الذى لا شـك فيـه أن هنـاك اسمين قدماه فى أفضل صوره كما سبق الذكر ، وهما فطين عبد الوهـاب ، ونيـازى مصطفى .

وكان من المفروض أن نتوقف عند " أرض النفاق " كأبرز عمل قدمه المهندس مع فطين عبد الوهاب ، أو " أخطر رجل فى العالم " كأحسن صورة ظهرت لنا من خلال التعاون الذى جمع بين الممثل ، ونيازى مصطفى ، ولكننا اخترنا التوقف عند عمل يشاهده الناس كثيرا على شاشة التليفزيون لكننا نتوقف عنده لاعتبارت أخرى .

ففى هذه الفترة ، كانت مرحلة الاقتباس على أشدها فى دائرتى المسرح والسينما ، يتم الاقتباس من أفلام أو مسرحيات فى صورة أفلام فإذا نجحت فى مصر ، فلا مانع من تحويلها إلى مسرحيات ، وتكررت هذه الظاهرة كثيرا فى أعمال شارك فيها المهندس بصورة ما ، ففيلم "إشاعة حب" مأخوذ عن رواية لإيمرسون باسم " قصة مدينة " وبعد سنوات تم تمصيرها فى المسرح باسم " حالة حب " أما الفيلم الأمريكى " بوينج بوينج " فقد تم اقتباسه أولا للسينما ثم مرة أخرى إلى المسرح فى " مطار الحب " ثم إلى السينما مرة أخرى .

وفى فيلم " مطاردة غرامية " لنجدى حافظ ١٩٦٨ لا نجد اقتباسا واحدا من عمل كوميدى ، بل من عدة اقتباسات ، فالموضوعات الأساسية حول طيار له فى كل ميناء جوى حبيبة ، وله فى كل طائرة عشيقة من المضيفات ، وهو فى نفس الوقت مرتبط بخطيبته المضيفة الأرضية منى التى تعانى من سلوك خطيبها الذى تحبه ، وعليها إثبات أنها الأفضل من كل هؤلاء النسوة . هذا الموضوع هو المحور الأساسى المأخوذ من " بوينج بوينج " ، أما مسألة الخادم الذى يعمل فى بيت الطيار منير ، ويكره النساء ، ويحرص دائما أن يظل سيده أعزب ، غير متزوج ويسعى إلى طرد النسوة الوافدات بكثرة إلى الدار ، فهذه مستوحاة من فيلم " كيف تقتل زوجتك " لريتشارد كوين ١٩٦٤ ، بينما استوحى كاتب السيناريو فاروق صبرى حكاية ثالثة عن الطبيب النفسانى الذى يعانى من عدم وجود نساء فى حياته ، ونفورهن منه ، فهى موجودة فى القصة الأساسية لفيلم " ما الجديد يا قطتى " الذى

قام ببطولته بيتر أوتول ، وبيتر سيللرز ١٩٦٤ ، وهذا الطبيب يفاجيء أن أحد مرضاه يشكو له من كثرة النساء فى حياته ، فتنقلب الآية ، ويصبح المريض طبيباً للرجل الذى جاء من أجل استشارته .

إذن ... فنحن أمام أكثر من ثلاثة أفلام أمريكية كوميدية تم دمجها فى عمل واحد ، والفيلم كما ترى يعتمد على حدوتة مقاربة للفيلم الأول الذى قام ببطولته فؤاد المهندس عام ١٩٥٤ ، وهو هنا يستخدم كافة المواهب التى سبق له استخدامها من قبل ، كالغناء ، والرقص ، والتخفى ، والهروب من النساء ، وإليهن .

ومثل هذه الشخصية صانعة للإضحاك ، سواء من حيث المواقف التى تتعرض لها ، أو من حيث ما هى مضطرة إلى النطق به ، سواء للتعبير عن مشاعرها أو للهروب من مضايقات ، أو مآزق ما .. والمرأة الشرعية هنا تضطر إلى التدخل بشكل مباشر ، فهى تطرد النساء من حياة منير ، وتقوم بأداء استعراض تثبت مهارتها فى تقليد كل بنات العالم ، بالإضافة إلى شخصية بنت البلد .

ومنير هنا هو الشخصية الأساسية فى الفيلم ، وتجيء مساحة الضحك فى أن المرأة التى ترتبط به (شرعيا) " شويكار " ليست مغلوبة على أمرها ، صحيح أنها تترك له فرصة وأخرى ، ولكنها إيجابية ، لا تترك فرصة للنساء الأخريات أن يمتلكنه فتطرد المضيفات وتطمئن أن يحدث ذلك حتى النهاية .

وإذا كنا ذكرنا أن هناك ثلاثة أفلام مزجت فى هذا الفيلم ، فإن نهاية " مطاردة غرامية " مأخوذة بشكل ممسوخ ، من فيلم كوميدى أمريكى هو " إنه عالم مجنون مجنون " حيث تحول سلم الحريق إلى نخلة ، قام منير بهزها ، ورمى بكل النساء اللاتى يطاردنه ، وسقطن من أعلاها إلى بلادهن اللاتى جئن منها ، ولم يكن الموقف مضحكا مثلما حدث فى الفيلم الأمريكى .

ورغـم أن فـؤاد المهنـدس قـد قـام بـأداء شـخصيات مقتبسـة عديـدة فإنـه يظـل نموذجا عربيا فى الكوميديا ، قد يكون متأثرا بأساتذة يحبهم ، ولكن له أسلوبه الـذى لم يخرج عنــه فــى أغلـب الأحيـان ، لكنـه حـاول التعبـير فـى أداء أدواره بيـن حيـن وآخر، وخاصة فى السنوات الأخيرة ، والغريـب أن السـينما التـى لمـع فيهـا بشـارة واكيم وشرفنطح والريحانى وهم أكبر سنا ذات يوم ، بدت كأنها تعطى ظهرهـا إلـى نجومها المضحكين المسنين فى التسعينات من القرن العشرين .



مشهد كوميدى لفؤاد المهندس فى فيلم " بنت الجيران "

فؤاد المهندس

١٩٥٤ : بنت الجيران
الأرض الطيبة
١٩٥٦ : عيون سهرانة
١٩٥٩ : بين الأطلال
عريس مراتى
١٩٦٠ : نهر الحب
حب فى حب
١٩٦١ : بلا دموع
موعد مع الماضى
١٩٦٢ : الشموع السوداء
بقايا عذراء
ألمظ وعبده الحامولى
امرأة فى دوامة
موعد فى البرج
١٩٦٣ : أميرة العرب
الساحرة الصغيرة
صاحب الجلالة
عائلة زيزى
العريس يصل غدا
المتمردة
القاهرة فى الليل
حياة عازب
شفيقة القبطية
ثمن الحب
١٩٦٤ : اعترافات زوج
أنا وهو وهى
حب ومرح وشباب
هارب من الزواج
١٩٦٥ : أقتلنى من فضلك
١٩٦٦ : أجازة بالعافية
جناب السفير
زوجة من باريس
غرام فى أغسطس
١٩٦٧ : أخطر رجل فى العالم
أجازة غرام
الراجل ده ح يجننى
معبودة الجماهير
١٩٦٨ : أرض النفاق
شنبو فى المصيدة
عالم مضحك جدا
مراتى مجنونة مجنونة
مطاردة غرامية
المليونير المزيف
١٩٦٩ : العتبة جزاز
١٩٧٠ : أنت اللى قتلت بابايا
ربع دستة أشرار

سفاح النساء

عريس بنت الوزير

١٩٧١ : نحن الرجال طيبون

١٩٧٢ : عماشة فى الأدغال

عودة أخطر رجل فى العالم

١٩٧٣ : شلة المحتالين

مدرسة المراهقين

١٩٧٥ : بديعة مصابنى

١٩٧٦ : فيفا زالاطا

١٩٧٧ : كان وكان وكان

١٩٧٩ : خللى بالك من جيرانك

١٩٨٣ : خمسة باب

١٩٨٤ : أيوب

التعلب والعنب

١٩٨٥ : أزواج تحت الطلب

١٩٨٧ : البيه البواب

١٩٨٩ : الكداب وصاحبه

١٩٩٠ : حالة مراهقة

جريمة إلا ١/٤

١٩٩٤ : ونسيت أنى امرأة



الفصل الخامس والعشرون

عـــــادل إمـــــام

بشكل عام ، يمكن تقسيم الأفلام التى قام ببطولتها عادل إمام ، من خلال أدواره فى هذه الأفلام إلى ثلاثة أقسام . القسم الأول يبدأ من عام ١٩٦٤ وحتى عام ١٩٧٣ . وفيه اشترك عادل إمام فى أداء العديد من الأدوار الثانوية المتباينة التى لا أهمية لها بالمرة . والتى لم تكن تنبىء أن الممثل الذى يقوم بهذه الأدوار يمكن أن يزيح كل النجوم من حوله ليتبوأ عرش النجومية وحده لأكثر من خمسة عشر عاما حتى الآن .

أما القسم الثانى من هذه الأفلام فى عام ١٩٧٣ . حين اشترك فى بطولة فيلم " البحث عن فضيحة " أمام سمير صبرى . وقد كانت هذه فرصة غريبة ونادرة أن تمنح البطولة لاثنين من الشباب اللذين كانا فيما قبل مجرد ممثلين للأدوار الثانوية ، يؤديان أدوارا قصيرة ونمطية فى السينما هما سمير صبرى وعادل إمام . وفى فيلم "البحث عن فضيحة" راح نيازى مصطفى يعطى لبعض نجوم السينما الكبار آنذاك أدوارا ثانية . وأغلبهم لم يقم بعد ذلك ببطولة مطلقة فى أفلام . وكان هذا الفيلم

علامة لارتفاع نجومية ومكانة اثنين وأفول آخرين مثل أحمد رمزى ويوسف وهبى وزيزى البدراوى وآخرين .

وفى الفترة بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٩ راح عادل إمام يقوم ببطولة بعض الأفلام ، ويشارك آخرين فى بطولة أفلام كثيرة . وظلت حالات التأرجح هذه إلى أن حصل على البطولة المطلقة فى " المحفظة معايا " فى أواخر عام ١٩٧٨ . ثم فى " رجب فوق صفيح ساخن " عام ١٩٧٩ .

أما المرحلة الثالثة التى أصبح فيها نجما حقيقيا ، يحمل وحده لواء فيلم . وقادراً أن يكون سببا لنجاحه . بل أصبح الحصان الرابح لكل فيلم يقوم ببطولته أيا كانت أهميته . فقد بدأت فى عام ١٩٧٩ وهى مرحلة مستمرة حتى الآن .

وسوف نخصص حديثا فى هذا الفصل عن الأفلام والأدوار التى قام ببطولتها فيما بين عامى ١٩٦٤ و ١٩٧٣ . وهى الفترة التى بدأت منذ اكتشافه كممثل مسرحى متميز فى مسرحية " أنا وهو وهى " . وحتى فيلم " برج العذراء " . فسرعان ما تم تحويل المسرحية إلى فيلم اشترك فى بطولته أغلب نجوم المسرحية الذين كانوا سببا فى نجاحها .. ومع ذلك لم ينجح الفيلم . ولكن كان ذلك بمثابة جواز مرور للفنان إلى عالم السينما . ورغم أن عادل إمام عمل لأول مرة فى عام ١٩٦٤ ، إلا أنه أنتظر عامين حتى يظهر مرة أخرى فى السينما فى " مراتى مدير عام " عام ١٩٦٤.

ومنذ بداية عام ١٩٦٧ أصبح قاسما مشتركا فى أفلام عديدة ، ووجدت فيه السينما نموذجا جديدا ليمثل دور صديق البطل ، وهو نموذج كانت تعتمد عليه السينما كثيرا فيما قبل . فمن خلال هذا الصديق ، يمكن للبطل أن يستشير شخصا ، وأن يحدثه عن مشاكله، وأن يجد من يشاركه مشاعره ، فيرسله إلى الحبيبة ، أو يواسيه . وما إلى ذلك ، ويمكن القول أن أشهر أصدقاء البطل كانوا من نجوم الكوميديا الذين يضيفون على أجواء الفيلم بهجة ومرحا .

ومن أشهر من أدى هذه الشخصية فى السينما عبد السلام النابلسى وعبد المنعم إبراهيم ، وفؤاد المهندس ، وقد طمع جميعهم أن يندرجوا وظيفيا بحكم الزمن ليصبحوا البطل نفسه وأغلب هؤلاء الأصدقاء قاموا فعلا بالبطولات فيما بعد ، ناهيك عن إستمرارهم فى هذه الأدوار ، وخاصة عبد السلام النابلسى ، أما فؤاد المهندس فقد انتقل إلى أدوار البطولة . وكان عليه أن يستعين بصديق له فى أفلام كثيرة أولها بالطبع " أنا وهو وهى " أول أفلامه كبطل فى السينما ، ولم يكن عادل إمام فى هذا الفيلم صديقا للبطل بالمعنى المفهوم الذى عليه أن يعشق بدوره صديقة البطلة . ولكنه دسوقى أفندى سكرتير المحامى الذى يجد نفسه يتوسط فى بعض المشاكل التى سببها له رئيسه .

ولا نستطيع أن نجزم أن أغلب أدوار عادل إمام فى تلك الفترة هى دور صديق البطل ، فالسينما بدورها كانت قد بدأت تتخلى عن هذه الشخصية لكنه كان موجودا فيها بدرجة أو بأخرى ، ولذا قام بهذه الشخصية مع حسن يوسف مرات عديدة فى " أفراح " و "حكاية ٣ بنات " و " ٧ أيام فى الجنة " و "فتاة الاستعراض" .. وغيرها . وكان موجودا بصورة أو بأخرى فى أفلام عديدة مجرد كومبارس لا يمكن أن تحس به أحيانا ، أو قد يؤدى دورا هاما يمكن أن تحس به لبعض الوقت .

وبالنظر إلى هذه الأفلام وعددها تسعة وعشرين فيلما نجد أن أغلبها يتسم بسمات فنية متدنية لا أهمية لها مطلقا فى تاريخ السينما ، بما يتناسب مع دور الفنان فيها ، ولم يعمل فى هذه الأفلام مخرجون متميزون ، وبعضها ينتمى إلى أفلام الاستعراض التى حلت محل أفلام الكوميديا الموسيقية . كما أن الكثير منها أفلام كوميدية رخيصة .

وفى هذه الأفلام كان عادل إمام مجرد ممثل عليه أن يجسد أى شخصية تسند إليه ، ولم يكن يمكنه اختيار أدواره .. فهذا هو المعروض عليه .. والغريب أن هذا النوع من الأفلام كان سائدا فى السينما فى تلك السنوات .

وإذا كان أغلب هـذه الأفـلام قليل الأهميـة فـى تـاريخ السـينما المصريـة فـإن أدوار عادل إمام فيها أقل أهمية . ولم يكن له نفس التأثير الذى رأيناه لممثلين جسدوا العديد من الأدوار الثانوية فيما قبله .. أو الأدوار الثانية ، وفى الأفلام الهامة فى هذه القائمة فإن الشخصية التى جسدها الفنان فيها أقل أهمية .

ولعل أهم مخرج استطاع أن يقدم عادل إمام فى هذه الأفلام وأن يستخرج منه ما ينبىء مستقبلا عن فنان كوميدى متميز هو فطين عبـد الوهـاب ، حـدث ذلـك فـى أول حياته فى فيلم " مراتى مدير عام " .. وذلك من خلال دور واحد مـن الموظفيـن الذيـن صدمـوا بوجـود امـرأة كمدير عـام فـى الشـركة . فـراح كـل منهـم يتصـرف بطريقته ضد الأمر فى البداية ، ثم إلى جانبه عندما تمكنت المدير العام من السيطرة بشخصيتها ومشاعرها على الموظفيـن مـن حولهـا ، ولـم يكـن دور عـادل إمـام هنـا صديق البطل الهامشى ، بل هو واحد من شلة الموظفين ، وفى هذا الفيلم جسـد دور الموظف الذى يرمى بشباكه حول هذه المديرة الحسناء . وهذا فـى حـد ذاتـه موقـف كوميدى يمكنه أن يستخرج العديد من المواقف المثيرة للضحك .

أما الفيلم الثانى الذى أعطى فيه فطين عبد الوهـاب عـادل إمـام فرصـة جيـدة فهو " نصف ساعة جواز " عام ١٩٦٩ ، وهو دور الكومبـارس الـذى يبحـث لنفسـه عن فرصة حتى لو أدى ذلك أن يُضرب حقيقة بـدلا مـن نجـم الفيلـم الحقيقـى ، وقـد سبق لفطين عبد الوهاب أن قدم إسماعيل يس فى نفس الشخصية فى فيلم " إسـماعيل يس فى الطيران" حين جعله يضرب مرات عديدة .. يسقط من فوق سلم عـال عديـد من المرات ، ورغم أن الضـرب حقيقى ومبرح ، إلا أن المخـرج لا يعجبـه الموقـف ، فيطالب بتكراره عدة مرات ، لدرجة أن تتورم عيناه وتتحطم ضلوعه ..

مثل هذا المشهد كان فرصة طيبة لعادل إمـام كـى يتعرض للضـرب مـرات عديدة وبصدق فنى أى ضرب حقيقى ، وهو الشخص الضعيف الـذى قـد لا يحتمـل كل هذه الضربات .

ولم يقتصر حجم الدور على قيام الكومبارس فقط فى الاستوديو فهناك قصة تربطه مع جارته التى تحاول الانتحار ، فيشاهدها مصادفة وقد تمددت فى شقتها ثم راح ينقذها وقد جاءت الكوميديا من أن آثار الضرب لاتزال بادية عليه حين قام بهذا العمل ، ثم حين راح ينقذ تلك المرأة ويحكي لها على طريقة شابلن كيف قام بأعمال بطولية وهمية .

هذا الدور كان فرصة طيبة لكشف مواهب عادل إمام كممثل كوميدى يمكنه أن يجسد الشخصيات المركبة ، وأدوار البطولة .

وفى نفس العام ١٩٦٩ قام عادل إمام ببطولة مشتركة مع أحمد مظهر فى فيلم " لصوص لكن ظرفاء " فهو أحد لصين يقومان بالاستيلاء على محل مجوهرات من خلال فتحة يعملانها فوق المحل مباشرة فى شقة يسكنها زوجان شبان يمران ببعض الخلافات ، ولاشك أن حجم دور الفنان فى هذا الفيلم هو أكبر من أدواره الأخرى ، ورغم أهمية هذا الدور ، فإننا سوف نرى عادل إمام يعود مرة أخرى إلى الأدوار الصغيرة التى بدأ بها فى أفلام أخرى لمدة ثلاث سنوات متتالية. فى أفلام من طراز " رضا بوند " و"بحبك يا حلوة" و " رحلة لذيذة " و " أضواء المدينة " .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى أدواره القصيرة ، فسنرى أن حجم هذه الأدوار متغير ويأخذ أشكالا متعددة ، منها كما أشرنا دور "صديق البطل" الذى يظهر بشكل ثانوى فى فترات متباعدة . مثل دوره فى "الخروج من الجنة " حيث جسد دور لصديق الفنان الذى لا يفكر إلا فى الزواج ، وهو لا يظهر فى الفيلم إلا إذا كان على البطل أن يبوح بشكواه أو أن يسمع نصيحة تتعلق بمشاعر الفرح والحزن تجاه الحبيبة .

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن ظاهرة هذا الصديق قد بدأت فى الاختفاء فى تلك السنوات فإن بداية اختفائها قد تشكل من خلال تفتيت هذه الشخصية إلى شخصيات ثانوية عديدة ، بمعنى ألا يكون للبطل صديقا واحدا ، بل

يكـون لـه أصدقـاء عديـدون يقفـون بجانبـه ويتـآزرون مـن أجـل خدمتـه وقـد تخصص فـى تجسيد هذه الشخصية ممثلـون عديـدون منهـم إبراهيـم سـعفان .. والسيد راضـى مثلا فـى أضـواء المسرح جمعا أو فـرادى ، وحسـن مصطفـى، وقد تكرر ظهـور هـذه الشخصيات مـن فيلم لآخر ، فكان اسم عـادل إمـام يـذوب وسط أسماء عديدة ، مثل أفلام من طـراز " المرايـة " و " عفريـت مراتـى " و "أنـا الدكتور " و " ٧ أيام فـى الجنـة " و " بحبك يا حلوة " وأفلام أخـرى عديـدة .

وقد ساعدت هذه الشلة من الفنـانين علـى صناعـة أفـلام هامشية لا قيمـة لهـا بالمرة ، بل أنها أضرت بصناعة السينما ، وفى تلك السنوات راح عادل إمام يكـرر نفس الأدوار فى المساء على خشبة المسرح .. ولم يكن هنـاك ما ينبـىء بـالمرة أن هناك قفزة يمكن أن يحققها أى من هؤلاء الممثلين . وقد حـدث هـذا بـالفعل لأغلبهـم باستثناء عادل إمام .

لـذا مـن الصعب أن نطيل الوقـوف عند هـذه المرحلـة ، لأنـه ليـس فيهـا مـا يستحق أبدا الوقـوف عندهـا . لكـن أهميتهـا تنبـع أنهـا دراسـة حالـة لفنـان جـاء مـن قـاع الأدوار الصغيرة والتـى تـأرجحت علاقتـه بهـا خمسـة عشـر عامـا قبـل أن يصبـح النجـم الأول فـى هـذه السـينما ، وهـذه ظـاهرة لـم تحـدث قـط فـى تـاريخ السينما العربية بنفس الشـكل ، فـأكثر نجـوم السـينما إذن بـدأوا صغـارا فـى أدوار قصـيرة ، ثـم اسـتطاعوا الحصـول علـى أدوار البطولـة .. قـد مـروا بمراحـل مختلفـة ، منهـا أن عمرهـم الفنـى فـى هـذه الأدوار القصـيرة كـان بـدوره قصـيرا ، أمـا الآخـرون الذيـن حصلـوا علـى البطولـة بعـد فـترة طويلـة مـن الأدوار القصـيرة فلم ينجحـوا فيهـا وآثـروا العـودة مـرة أخـرى إلـى نبـذ ذلـك الـدور مثـل عبـد السـلام النابلسـى وفـؤاد المهنـدس وعبـد المنعـم إبراهيـم حتـى إسـماعيل يـس نفسـه .. فرغـم تبـوأه ذلـك العـرش لسـنوات طويلـة إلا أنـه فـى

نهاية حياته الفنية قد حصل على أدوار أقصر مما يتصور وذلك مثلما حدث فى فيلمه الأخير " الرغبة والضياع " الذى مثله قبل وفاته مباشرة .

ولأننا بصدد دراسة حالة فنان له تأثيره الجماهيرى الكبير فى سنوات الثمانينات فإننا نؤكد أن هذا التأثير لم يكن له أى وجود أو صدى فى بدايات الفنان .

لم تجىء أهمية الدور الذى حصل عليه عادل إمام فى فيلم "البحث عن فضيحة " فقط من حجم الدور الذى قام به عادل إمام ، بل لأنه كان النجم الأول جوار ممثلين كبار أرتضى كل منهم أن يلعب دورا قصيرا فى اسكتشات عديدة فقد وقف عادل إمام فوق قمة هرم تمثيلى يمثله كل من يوسف وهبى وعماد حمدى وأحمد رمزى ومحمد عوض ، وزيزى البدراوى ، وهم يمثلون نجومية فى مراحل السينما المختلفة بدءا من الثلاثينات وحتى نهاية الستينات .

وكما سبقت الإشارة فإن هذا الفيلم قد كشف عن موهبتين لعبتا البطولة بعد ذلك فى السينما المصرية مع اختلاف قيمة وأهمية كل منهما هما عادل إمام وسمير صبرى اللذان قاما بدور صديقين يعملان فى إحدى الشركات ، أحدهما مجرب ويعرف كيف يتصرف مع النساء، والآخر قادم لتوه من قريته، ولا يعرف كيف يتصرف مع البنات خاصة الفتاة الحسناء حنان التى يعجب بها دون أن تشعر به .. وهنا يحكى له زميله سامى "سمير صبرى " الكثير من الحكايات عن قصص سابقة حتى لا يقع تحت طائلة من سبقه فى الوقوع فيها .

ورغم أن الفيلم ملىء بالحكايات التى يرويها " سامى " فإن قصة صلاح الذى يحاول أن يتزوج من حنان تبقى هى عصب الفيلم وعموده الفقرى ، فكل

هذه الاسكتشات المروية على لسان سامى لخدمة هذه القصة ولمصلحتها فى المقام الأول ، إن الفيلم مقتبس عن فيلم أمريكى يحمل عنوان " دليل الرجل المتزوج " جسد فيه دور الزوج الذى لا يعرف التصرف الممثل والتر ماتاو ، أما روبرت موريس فقد جسد دور الصديق الذى لا يكف عن القاء النصائح على صديقه من خلال حكايات درامية كثيرة .

ولسنا هنا بصدد أن نحكى قصة الفيلم ، لكن يهمنا أن نذكر ما كتبه أحمد صالح فى مجلة آخر ساعة فى ٢٤ يناير ١٩٧٣ أن " عادل إمام طاقة كوميدية تفجرت فى هذا الفيلم. إن ميزته الرئيسية أنه يمنح بتعبيرات وجهه كل الإحساس بالكوميديا .. فهو ليس فى حاجة لأن يخلع بنطلونه أو يحنى مؤخرته كما يفعل البعض .. وهو قادر على أن يحمل بمفرده أى فيلم ضاحك .. دون حاجة لهذا " الرتل " من النجوم الكبار .

ورغم البطولة المطلقة لعادل إمام فى هذا الفيلم ، فإنه عاد يؤدى أدوار مساعدة فى أفلام أخرى أغلبها فى أفلام من نفس الطراز الذى كان يقدمه فى أفلام المرحلة الأولى مثل دوره فى فيلم " شىء من الحب " و " عندما يغنى الحب " و "الشياطين والكورة" وغيرها . وإذا كان عادل إمام قد تطور ليقوم بدور صديق البطل المشارك له فى مغامراته فى بعض الأفلام فإنه لم يتوقف عن أداء الأدوار الثانوية فى العديد من الأفلام الأخرى .

ولن يهمنا هنا أن نرصد أدواره الثانوية فى تلك الفترة ، لكن من المهم أن نؤكد أن هذه الأفلام التى قام بالتمثيل فيها بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٨ قد انقسمت أدواره فيها إلى قسمين غالبين .

النوع الأول ، أفلام شارك فيها بالبطولة مع ممثلين ونجوم آخرين منهم حسن يوسف ، ونور الشريف ومحمود يس ، أما النوع الثانى فهى أفلام استطاع أن يحمل بطولتها على عاتقه ، وكان هو الممثل الأول فى هذه الأفلام .

وعلى كل فكلا النوعين من الأفلام التى قام ببطولتها عادل إمام فى تلك الفترة لم تكن تحظى بأهمية تذكر . ولم تكن تعطى تنبؤات بأن عادل إمام سيتبوأ بدءا من نهاية السبعينات وحتى الآن عرش هذه السينما ويزيح من حوله كل هذه النجوم الذين عمل مساعدا لهم .

ولايمكن تسمية هذا النوع من الأفلام أو الوقوف عنده إلا فى النذر اليسير ، ولا على الباحث أن يتجاهل مرحلة على حساب أخرى، لمجرد أن الفنان كان فى مرحلة البحث عن أدوار . أو دبيدث نفسه ، فإن ما فعله عادل إمام لم يكن بالمرة حالة من البحث عن فرصة ، بقدر ما هى مجموعة من الأدوار التى تسند إليه وعليه القيام بها .

ولا يمكن أيضا أن نتجاهل النجاح الجماهيرى الذى حققه عادل إمام فى تلك الفترة فى مسرحية " مدرسة المشاغبين " .. فقد كانت هذه المسرحية بمثابة المفرخة التى أفرزت للسينما أربعة من أبرز الذين عملوا فى السنوات الأخيرة مثل سعيد صالح وأحمد زكى ويونس شلبى بصرف النظر عن مستوى أفلامهم ، ثم عادل إمام وبالطبع سهير البابلى التى تغيرت أدوارها فيما بعد هذه المسرحية عن أدوارها فيما قبلها .

ورغم نجاح هذه المسرحية ، فإن السينما عندما راحت تنقلها لم تستعن بالمرة بأى من نجوم المسرحية ولم يكن هناك أى تفسير لهذا الأمر، وليس هذا محل حديثنا . إلا أن السينما بدأت تتنبه إلى أن عادل إمام يمكن أن يضحك الناس على الشاشة مثلما يفعل فى المسرح ، فراحت تسند إليه دور المضحك فى كل هذه الأفلام عدا النذر اليسير مثل "زهرة البنفسج" و "حرامى الحب" اللذان لم يحققا أى نجاح يذكر .

كان على عادل إمام أن يدخل إمبراطورية الكوميديا المصرية التى افتقدت فى تلك السنوات الكثير من نجومها الصغار والكبار ولم يكن فى الساحة فى تلك

الآونة من يمكن المراهنة عليه .. وبدأت هذه العلاقة بشيء من الحذر على عادل إمام ، لذا تأرجحت أحجام أدواره فى هذه السنوات الخمس .

النوع الأول من الأفلام الذى تحدثنا عنه شارك فيه عادل إمام آخرين فى البطولة ، ومن بين هذه الأفلام " شيء من الحب " الذى أخرجه أحمد فؤاد عام ١٩٧٣ وفيه قام بدور عادل الذى يعيش مع صديقه شريف فى شقة واحدة ، ويبين الفيلم شخصية عادل أنه مولع بالنساء يتقن فن المغازلة على عكس صديقه الذى يحب ابنة عمه التى لم يرها منذ خمسة عشر عاما، وقصة الفيلم تعتمد فى المقام الأول على المفارقات الساذجة ، والمواقف التى لا يمكن أن نتوقف عندها ، فهى أفلام مثل فقاعات الصابون لا تلبث أن تتطاير فى الجو ، ولا تترك وراءها أى أثر .

ولسنا فى هذا الكتاب بصدد نقد تلك الأفلام ، ليس فقط لأنها تحت مستوى النقد أو التعرض لها ولكن دراستنا التى نقدمها تهتم فى المقام الأول بالناس والأفلام والكوميديا ولم يكن لعادل إمام جمهور سينمائى فى السبعينيات يدفع الجماهير العريضة أن تقف أمام دور العرض مثلما فعلت فى السنوات التالية .

وإذا كان عادل إمام ، كما سنرى ، نوع أدواره فى أفلام الثمانينيات ونوع الشخصيات التى جسدها ، فإنه فى أغلب السبعينيات كان " الأفندى " الذى يضحك الناس ، عدا أدوار صغيرة فهو يرتدى الزى الشبابى آنذاك . البنطال الشارلستون والقمصان المتعددة الألوان بالإضافة إلى السوالف الطويلة والشعر الكثيف ، وعلى صاحب هذه الشخصية أن يعيش فى تجارب عاطفية دائمة بأشكال متباينة ، أو يساعد العشاق فى أن يحبوا بعضهم البعض، وذلك فى أفلام من طراز " المهم الحب " و " ٢٤ ساعة حب " و "البحث عن المتاعب" و " حب ممنوع " و " فى ليلة الدخلة " و"جواز على الهواء" و " الأزواج الطائشون " . هى شخصيات بلا جذور لا

تعرف من أين جاءت ولا ما هى خلفياتها الإنسانية ولا منابعها الاجتماعية تتحول أمامنا إلى مجرد أشباح تبعث على التسلية لا أكثر ، مثل شخصية الممرض فهمى فى فيلم " المهم الحب " لعبد المنعم شكرى عام ١٩٧٤ الذى يعمل عند الدكتور فكرى ، ولأن فكرى مضطر للسفر إلى الخارج فإن فهمى يتولى رعاية إحدى المريضات بأن يمنعها من السهر والرقص ويطرد أصدقائها من بيتها ، ونتيجة لهذا الاهتمام الزائد من جانب الممرض ، تتعلق به المريضة وتعرض عليه الزواج ، ويوافق بعد أن يستأذن ذلك من خطيبته، والفيلم على سبيل المثال ملىء بالمواقف الساذجة ، فالخطيبة تنتقل للإقامة إلى بيت خطيبها السابق بحجة أنها أخته ، وهناك محاولة من طرف الزوج أن يزوج الخطيبة نعناعة إلى أحد أصدقائه ، مثل هذه المواقف تعد نمونجا لوقائع وقصص الأفلام التى أشترك عادل إمام فى تمثيلها فى تلك الآونة .

ويمكن أن نضرب مثلا لفيلم آخر كنموذج لهذه الأفلام الرديئة، وليكن " الكل عايز يحب " لأحمد فؤاد ١٩٧٥ ، وفيه يقوم بدور صديق البطل ، إنه عبد السلام الذى يذهب إلى صديقه أحمد أبو العز لزيارته ، وأثناء بحث أحمد عن عنوان عبد السلام يلتقى بليلى ويحبها . ويعرف عبد السلام بالحكاية فيحذر صديقه من هذا الحب ، لأن ابن عمها مسعود رجل محافظ للغاية ، ولا يسمح لابنة عمه بأى ارتباط عاطفى ، فضلا عن أنه يريد أن يتزوجها ، يذهب أحمد إلى منزل ليلى متخفيا فى زى مدرس عجوز لإعطاء أخيها حمادة دروسا ويسمى نفسه " بشندى " يعتقد عبد السلام أن مسعود قتل أحمد فيبلغ الشرطة وفى القسم تتضح الحقيقة .

وإذا كان هناك أدوار متميزة فى المرحلة الأولى من الأفلام التى مثل فيها عادل إمام مثل " مراتى مدير عام " و " نصف ساعة جواز " و " لصوص ولكن ظرفاء " .

أما المرحلة الثانية تكاد تخلو من مثل هذه الأدوار عـدا شـخصية الأخ المدلـل فى فيلم " صابرين " ، وهو الفيلم الذى شـاركه فـى بطولتـه كـل مـن يوسـف شـعبان ونور الشريف ، فهو يعشق ابنة خالتـه التـى تعيش معهم ، ويتزوجها ويصبح أداة للانتقام لصابرين من بقية أفراد الأسرة ، فالأخ الأكبر يهوى صـابرين التـى ترغـب بدروها فى الشقيق الثالث .. وفى هذا الفيلم كانت صفات الشـخصية مؤهلـة إلـى أن تذيب معها الشخصية الأخرى .. رغم خروجها المبكر من الأحداث عقب قتلها .

فــى نهايــة ١٩٧٨ ، عــرض فيلــم " المحفظــة معايــا " الــذى كتبــه أحمــد عبـد الوهـاب ، وأخرجـه محمـد عبـد العزيـز وقـد كــان الفيلــم مفاجـأة مزدوجـة ، فقد سـار أحمـد عبـد الوهـاب فـى نفس الـدرب الـذى سـار فيـه عـادل إمـام كممثـل لفـترة طويلـة ، وكتـب الكثـير مـن سـيناريوهات أفـلام مـن نفـس المســتوى ، ولكل كـاتب مرحلتـه التـى يتحـول فيهـا ويجـد الفكـرة التـى تعتمـل فـى ذهنـه ، وجـاء فيلـم "المحفظـة معايـا" بمثابـة بركـان صغـير متفجـر ، فـالفكرة جيـدة ، وكـان علـى دور عطـوة أن يفجـر فـى عـادل إمـام الطاقـات التـى طالمـا بددهـا أمـام الكـاميرا دون فـائدة ترجـى ، أو دون أثـر ملحـوظ .

وفى هذا الفيلم ترك عادل إمام شخصية الأفندى المتعلـم ، ليقـترب لأول مـرة من تلك الطبقات الاجتماعية التى طفت على السـطح فـى تلـك الفترة ، فهـو هنـا نشـال ، خفيف الظل ، يتخذ من النشل وسيلة لكسب قوت يومه ، وهذا النوع مـن النشـالين ، يملكون جاذبية خاصة فى الأفلام .. فهو خفيف الظل ليس شريرا بطبعه ويحيا حيـاة بسيطة ، له قلب نابض مثل الآخرين ، فهو يحب فتاة سـاذجة تحـاول أن تمنعـه مـن الاستمرار فى هذا النوع من العمل بأى ثمن .

ولا يكتمل الإعجاب بمثل هذه الشـخصية التـى لهـا جـذور فـى الأدب والفـن والتاريخ من لص بغداد إلى روبين هود إلا حين تتصدى لقوى الشر وذلك من خلال شخصية شكرى .

من خلال هذا المحور تجمعت وسائل عديدة لنجاح هذا الفيلم فنحن أمام قيمة فنية بسيطة تجذب انتباه وإعجاب المتفرجين . إذن عطوة قد عاش حالة من التحول والخلاص تبعا لرغبة خطيبته بأن ابتعد عن النشل ، وأن يبحث عن فرصة للعمل الشريف .

وأمام هذا الـ "روبين هود" المعاصر ، نجد أن شكرى يمثل واحدا من الرجال الذين ظهروا فى تلك الحقبة ، وكان باكورة مئات الشخصيات التى عزفت عليها موضوعات الأفلام فى السنوات التالية ، فهو وصولى، حقق مركزا اجتماعيا مرموقا ، وثروة لا بأس بها .. وهذه الشخصية تختلف عن المجرم التقليدى الذى تعرفه السينما المصرية فهو هنا رجل أنيق تملأه الحيوية والشباب ، ولم يرتكب إزاء صديقه أى فعل سيىء ، كل ما يفعله معه أنه لا يقدم له أى مساعدة فى البحث عن عمل، وإن كان الأمر قد تطور بين الصديقين القديمين لدرجة أن يجد عطوة نفسه مطرودا من الشركة .

والصراع بين الشر والخير هنا صراع أنيق ليس فيه أى عنف ساد أفلام الانفتاح بشكل عام فكل ما فعله عطوة هو أن يستخدم مهارته فى النشل ، فسرق حافظة نقود شكرى ، لكن المحفظة خاوية من الأوراق المالية محشوة بأوراق أخرى ذات أهمية لشكرى فهى تدينه فى عمليات رشوة كبيرة .. ويروح عطوة ليحاول أن يبحث عن فرصة للتشهير بزميله القديم ، لكن شكرى ينتبه إلى هذه الأوراق .. فيوافق على أن يعين عطوة فى إحدى الوظائف لديه ثم بعد ذلك يدبر له مكيدة تودى به وهو البرىء إلى السجن .

وكى نؤكد على جاذبية عادل إمام التى وجدت ضالتها فى هذا الفيلم فإنه بعد نجاح " المحفظة معايا " بعدة سنوات قام نفس طاقم الفيلم، المخرج وكاتب السيناريو واستعان بممثل آخر له شعبيته ونجوميته ووضعا فيه نفس التيمات والموضوعات

الجذابة ، لكن الفيلم لم يثر أى انتباه بالمرة ، ولم يعرض فى دور السينما سوى أيام قليلة ، والسبب بسيط هو أنه كان بدون عادل إمام .

مثل هذه الشخصية جذبت الأنظار كثيرا إلى عادل إمام الذى بدا كأنه دخل مرحلة جديدة تماما عليه ، فقد كان عليه أن يخلع ملابس " الأفندى " الذى طالما جسدته السينما المصرية فى سنواتها الطويلة .. هذا الأفندى العاشق الذى يعمل فى وظيفة حكومية يكتسب منها مكانة اجتماعية ، وغالبا ملابسه منشاة .. وهو دائما يرتدى البدلة ورابطة العنق حتى وإن كان يعيش فى الأرياف ، فى بعض الأفلام كان على عادل إمام أن يخلع رابطة العنق هذه .. وأن يرتدى ملابس أخرى يرتديها أبناء البلد فى وظائفهم المختلفة .. وأن يقترب كثيرا من هؤلاء الذين أصبحوا نجوم عصر الانفتاح وجمهوره ومشاهديه .. وأن يتعامل مع أذواقهم .. سواء تم ذلك باختياره أم باختيار المخرجين الذين يرسمون له هذه الشخصيات .

مسيرة عادل إمام

كثيرا ما يصنع فيلم واحد نجما لفترة طويلة . ذلك لأن الممثل قد ظهر فى هذا الفيلم فى أحسن حالاته ، وبشكل يبعث على إرضاء الجماهير التى توده فى هذه الصورة دون غيرها .. والجماهير فى ذلك لها أذواقها المعقدة والغريبة .. فهى لا تحب النجم لذاته .. مهما كانت جاذبيته ولكن لأنه فى دور ما .وفى إحدى الشخصيات على الشاشة تألق بصورة معينة وبالشكل الذى مس به شيئا فى وجدان الناس . وفى زمن الأفلام الرومانسية كان يمكن لدور عاطفى ملتهب جسده الممثل بشكل يلهب مشاعر الناس كافيا أن يصنع نجوميته . حدث هذا مع كلارك جيبيل وففيان لى فى " ذهب مع الريح " ، و إلى ماجرو فى " قصة حب " ومع كل موجة فنية سائدة كانت الجماهير تصنع نجومها . وتروح تنتظرها من فيلم لآخر أن يكرر

الشخصية التى ألهبتها لأول مرة أو بالضبط التى فتحت معها خطا للاتصال الوجدانى . ويبقى النجم أسيراً لذلك الإعجاب .. ولتلك الشخصية مهما ابتعد عنها أو حاول ذلك . والغريب ، ولعله ليس غريبا ، أن الناس لا تغفر لنجمها أن يخرج يوما عن الخط المنشود منه . فهناك نجوم كبار فى كل تاريخ السينما خذلتهم الجماهير عندما قدموا لها ما لا يطلبون . وسوف نرى مثل هذه الظاهرة فى بعض أفلام قام ببطولتها عادل إمام وهو فى قمة عطائه وشهرته، والإقبال عليه ، والسبب فى ذلك أن الناس تريد النجم فى دور محدد . وليس النجم أبدا الذى يشد الناس إلى الصالات ولكن الدور والموضوع الذى على النجم أن يدور فى فلكه .

وفى سنوات السبعينيات جسد عادل إمام ، كما أشرنا ، شخصية الأفندى أو الشاب المتعلم الذى عليه أن يحب وأن يكون مسخا كوميديا من فيلم لآخر . فكان نموذجا مكررا . حتى وإن لم يجد له منافسا فى تلك الفترة . ففى السبعينات كانت ساحة الكوميديا شبه خاوية ممن يمكن أن يصعد إلى عرضها من ناحية كما أن نهايتها كانت فترة اختيار واختيار لدماء جديدة عليها أن تدخلها بشكل أو بآخر .

ولا نعرف هل لعبت المصادفة دورها فى أن تصنع نجومية عادل إمام فى تلك الفترة من خلال دوره فى فيلمى " المحفظة معايا " و "رجب فوق صفيح ساخن" أم أن كل الأمور كانت فى انتظار مثل هذه التجربة . وخاصة الفيلم الثانى . فهو فى مجمله لا يعدو أن يكون امتدادا لأفلام أخرى قام ببطولتها فيما قبل مع بعض التطوير . ولكننا ، كما أشرنا فى فصل آخر ، كان الجمهور السائد الذى زحف على دور العرض الأولى قادما من الترسو . والذى سيطر على هذه الدور من خلال دخوله الجديد وانتقاله الاجتماعى والمادى . كان على هذا الجمهور أن يصنع نجمه أو أن ينتظر ظهوره .. ففيما قبل ، وحين كان هذا الجمهور يزحم قاعات عرض الدرجة الثانية والثالثة كان له نجومه ومن أبرزهم

بـالطبع فريد شوقى . وفـى نهايـة سنوات السبعينات كـان فريـد شـوقى قد ابتعـد عـن أدوار الحركـة التـى اشـتهر بهـا وبدأ تباشـير ظـهـور نجـوم جـدد .

لكن أكثر نجوم السبعينات لم يبرعوا آنذاك فى أفلام الحركة . وغرق أكـثرهم فى الأدوار النفسية .. وخاصة محمود يس ونور الشريف .

وعندمـا عـرض فيلـم " المحفظـة معايـا " بـدت تباشـير ظـهـور نجـم جديـد يجمـع بيـن البسـاطة والأداء الجيد . وكـان الـدور الـذى هـو أقـرب إلـى أرسـين لوبيـن أو اللـص الشـعبى روبيـن هـود سـببا فـى أن ينجـذب النـاس إلـى هـذا النجـم.

ولم تمر سوى أسابيع قليلة إلا وطلع عليهم نفس الممثل الذى بدا كأنه قد غـير جلده ، بدور جديد . هذا الدور الجديد يتمثـل فـى نمـوذج ابـن البلـد البسـيط الـذى لا يلبث أن يتحول إلى شاطر .. وفيما قبل كانت ظاهرة هذا البسيط ينظر إليها بمنظور مختلف ، فالفلاح الذى جاء إلى المدينة فى فيلم " العتبة الخضـراء " قـد أشـترى هـذه العتبة بعد أن وقع بين براثن مجرم ذكى .

وكـل مـا فعلـه الفيلـم أن صـور لنـا كيـف تـم القبـض علـى اللـص . أمـا رجـب فبعـد أن جـاء إلـى المدينـة مبعوثـا مـن قبـل أبنـاء قريتـه مـن أجـل شـراء محـرات فقـد اصطـاده ، أحد باعـة الـترام . فينشـل منـه نقـوده .. ولا تتوقـف العلاقـة بيـن رجـب واللـص بلبـل .. بـل إنـه يلتقـى بـه فيمـا بعـد .. ويكتشـف أنـه خسـر نقـوده بسـبب القمـار . ويصبـح علـى رجـب أن يتحـول إلـى بلبـل آخـر . فبعـد أن يفشـل فـى العثـور علـى عمـل . يتعلـم القمـار ويجيد اللعبـة الجديـدة بعـد أن خلـع عـن نفسـه ثيـاب الريفـى السـاذج . عليـه إذن أن يلعـب بالبيضـة والحجـر. يكسـب رجـب المـال الكثـير مـن القمـار . كمـاأنـه أصبـح شـريكا لبلبـل . وفـى إحـدى المعـارك مـع الذيـن يلعـب معهـم يخسـر رجـب صديقـه عقـب إصابتـه بـاحدى الطعنـات . وفـى هـذه اللحظـة تصـل

الشرطة ويتم القبض على الجميع .. وبعد الإفراج عن رجب يقف عند محطة القطار كى يستقبل النزلاء القادمين من الأرياف والصعيد والاحتيال عليهم .

فى هذا الفيلم لم يعد الريفى والصعيدى ساذجا مثلما كانت تصوره الأفلام وأيضا النكت فيما قبل . بل هو الشاطر الذى يجيد التصرف . ويمكنه أن يحكم المدينة . وينجح فيما بعد . ويصبح سيدا ، ولاشك أن جمهور السينما الجديد الذى تسيد المشاهد ابتداء من نهاية السبعينات أغلبه قادم من الريف يعيش فى المدن الكبرى .. واستطاع بشكل أو بآخر أن يكون رجب بصور متعددة . وأصبح رجب نموذجا لهم . إنه الشخص المطلوب الذى يعبر عنهم . لا يفتقد الذكاء .

ويعرف كيف يتصرف فهو لم يعد إلى القرية ليعلن فشله ولتلقى جزاءه من العقاب . بل آثر أن يبقى فى المدينة يتعامل معها بلغتها .. ويكسبها .. ويشارك فى سيادتها .

مثل هذا الدور أحدث شحنة اتصال بين عادل إمام وبين الناس . ربما أكثر من دوره فى " المحفظة معايا " فهو هنا برىء ساذج فى أول الأمر ، وضحية للنصابين واللصوص . هؤلاء اللصوص أنفسهم يتسمون بخفة ظل وبساطة . بل "وبجدعنة" أبناء البلد . فبلبل – سعيد صالح – يمكنه أن يفتدى صديقه بحياته ضد الخصوم . ورغم أنهم جميعا خارجون على القانون . فإن الفيلم يتعامل مع خروج بطلنا كأنه خروج مشروع .

ويهمنا قبل الاستطراد فى التعرض لهذا الفيلم المدخل إلى نجومية عادل إمام أن نوضح أننا هنا أمام ثنائى سبق أن ألهب الناس ضحكا فى مسرحية " مدرسة المشاغبين " ، وأن أغلب المساحة الدرامية لهاتين الشخصيتين كانت تتصرف ضد المألوف . فهما تلميذان مشاغبان ضد الجميع وهما مع آخرين متمردين إلى درجة

خطيرة .. قد يكون التمرد بسبب ، لكنه تمرد شرس . ورغم هذا فإن الناس تقبلت هذه النماذج بل وأصبحت شديدة الجاذبية بالنسبة لها .

وفى " رجب فوق صفيح ساخن " رأينا نفس الإعجاب ، انه إعجاب غريب اندهش له الناس فى العالم لأول مرة وهم يشاهدون أفلاما من طراز "الفتى دانس والفتى المشرق" و " اللدغة " اللذان قام ببطولتهما بول نيومان و روبرت رد فورد . ونال الفيلم الأخير سبع جوائز أوسكار . فبطلا هذين الفيلمين من الخارجين على القانون ، لكنهما يتمتعان بخفة ظل وصداقة شديدة يستخدمانها ضد خارجين آخرين على القانون .

وقد لاقى هذا النموذج من الأبطال نجاحا ملحوظا فى السبعينات فى السينما العالمية . وعندما اقتربت منه السينما المصرية لاقى نفس النجاح الجماهيرى . فالخارج على القانون فيما قبل هو إنسان ذو ملامح خاصة .. وشرير ويجيد تدبير المكائد ويستخدم ذكائه فى الشر .. أما هنا فالأمور تغيرت تماما .. والغريب أن هذا النموذج عندما حاولت السينما الأمريكية أن تستثمره مرة أخرى فى أفلام من نفس النوع لم ينجح لكنه نجح بقدر أكبر فى السينما المصرية .

إذن فقد كانت شخصية رجب هى " شحنة الاتصال الأولى " الحقيقية بين الناس وبين عادل إمام النجم فى مرحلته الثالثة . النجومية الغير منتظرة رغم أن عادل إمام قد قام ببطولة أفلام عديدة فى نفس العام ١٩٧٩ فإن نجاح " رجب " كان كاسحا .. فمن الأفلام المعروضة فى نفس السنة هناك " مغامرون حول العالم " و "الخدعة الخفية " . وهو فيلم ينتمى إلى المرحلة الثانية من أفلامه .. كما أن هناك دورا مختلفا فى " إحنا بتوع الأتوبيس " و " خللى بالك من جيرانك " . سوف نناقش أغلب أفلام هذه المرحلة فى مكان آخر من الكتاب .

لكن ما يهمنا هو التأكيد على الشخصية التى وجدت هوى لدى الناس أكثر من غيرها .. فبمجرد نجاح شخصية "رجب" أخذ الناس يتوافدون على أفلام عادل إمام سببا فى إضحاك الناس . لكن هناك أفلاما بعينها تهافت الناس لرؤيتها بشكل أكثر كثافة . منها أفلام حاولت أن تستفيد من نجاح ظاهرة " رجب " وغير خفى عن العقل أن أفلاما ناجحة جماهيريا مثل " شعبان تحت الصفر " ثم " رمضان فوق البركان " كانت محاولة للاستفادة من نجاح ظاهرة " رجب " . كما أن هناك أفلاما بعينها حاولت أن تمشى فى خطى "رجب" . مثل "المتسول" وقد كتب هذه الأفلام وأنتجها جميعها هو سمير عبد العظيم الذى عرف كيف يصنع التوليفة التى تجعل عادل إمام فى منظور جماهيرى فى أحسن حال .. ولذا سوف نبدأ بالحديث عن هذا النموذج من بين النماذج الأخرى التى قدمها الفنان .

ظهر عادل إمام مجددا فى دور القروى الساذج الذى يذهب لظروف ما إلى المدينة . وهناك يتحول إلى سلعة ويتم التغرير به . لكنه لا يلبث أن يضحك على أبناء القرية . وفى فيلم " عنتر شايل سيفه " لأحمد السبعاوى وقد بدت موهبة جاذبية عادل إمام أنه يجيد ويبرع فى تجسيد شخصية الساذج . الذى يتصرف بالفطرة . لكنه تبعا لتصرفات الآخرين من حوله لا يلبث أن يستفيد من هذه الفطرة ويستثمرها لصالحه من أجل تحقيق الكثير من المكاسب وأغلبها مكاسب مادية .

وقد اخترنا أن نبدأ بشخصية حسنين البرطوشى فى فيلم "المتسول" لأحمد السبعاوى لأنه أقرب إلى شخصية " رجب " . فحسنين هذا هو فلاح بالغ السذاجة . وبالغ التلقائية جاء من قريته " خربتها " للإقامة فى المدينة بحثا عن رزق وعمل مثل الكثير من أبناء بلدته . وما أن ينزل المدينة حتى يقطع صلته تماما بالقرية ولا يفكر فى العودة إليها . فهو فى أول الأمر يبحث عن عون ، عن مجرب سابق عرف المدينة يرشده إلى دروبها . إنه الخال الذى يعيش فى مسكن ضيق مع زوجته وأسرته . وتتمثل

سذاجة حسنين فى مواقفه أيضا مع الخال وزوجته أثناء ممارسة الحب ، وأيضا من أسلوبه فى القيام بأعمال البناء التى ألحقه بها الخال . ونتيجة لهذه السذاجة فإن الريفى يفشل أكثر من مرة . يحاول أن يبيع الخضار فيسرق منه الحمار الذى يجر العربة . وفى المسجد الذى نام فيه يلتقطه جمعه الذى يصطحبه إلى أحد أوكار الشحاذين كى يصبح شحاذا محترفا . وفى أقبية المدينة يحصل حسنين على مؤهل مناسب عليه أن يرتدى نظارة سوداء وبدلة نصف جديدة ويتظاهر أنه ضرير ويمارس الشحاذة . وشيئا فشيئا يفقد هذه السذاجة التى جاء بها من القرية ويستفيد من تلقائيته كى يسود المدينة ويكسبها . ويسيطر عليها مثل الكثيرين من أقرانه . فهو يستطيع من خلال ما يكسبه أن يدخل محلات فخمة كى يتناول طعامه . ويعلو اجتماعيا بطموحه عندما يتمكن أن يدفع ثمن وجبة لموظفة فوجئت بارتفاع أسعار وجبة الطعام .

ومثلما وقف رجب وبلبل ضد منافسين مجرمين ، فإن المصادفات تدفع بحسنين أن يقف للشحاذة فى مكان قريب من مكتب رجل أعمال - صلاح نظمى - يمارس الكثير من الأعمال المشبوهة . هذا الرجل يجيئه بلاغا أن هناك من يتبع خطواته . فيرى حسنين من خلال النافذة يتصوره من رجال المباحث فيسعى للتخلص منه أو لمراضاته .. وعندما يركب سيارته يعرض عليه بسذاجة أن يدفع له مائة وخمسين ألف جنيه (!) مقابل أن يعد حوله تقريرا حسنا . وهكذا فإن حسنين يجد نفسه أمام من يشترى الترام .. فيأخذ المبلغ من الرجل الذى من المفروض أنه ذكى وخارج على القانون .

ولسنا هنا بصدد حكاية الفيلم . لكن ما يهمنا أن سمير عبد العظيم قد حاول الاستفادة من الشخصية التى سبق لعادل إمام أن نجح فى تجسيدها وهى الريفى الساذج فهذه الشخصية نفسها جديدة على سمير نفسه .

وهى موجودة بنفس النمطية فى ثلاثية " شعبان ورمضان والمتسول " تنطق بنفس الجمل وتتصرف بأسلوب مقارب . فكل من شعبان ورمضان

وحسنين المتسول لهم جاذبية خاصة نحو جذب الأموال بأسلوب غير شرعى. بـ " شطارة " هى فى الحقيقة خروج على القانون فقد جاءت النقود إلى حسنين دون أن يسعى إليها وأن يتعب فيها . أما شعبان فهو أيضا الريفى الساذج الذى يعمل فى الإصلاح الزراعى فى قرية المحمودية . الذى لا أهل له ولا أصدقاء . فإنه يجد النقود تأتى له أرقاما فلكية دون أى معاناة ودون أن ينتظرها بنفس هذه الأرقام . فغاية ما يطمح فيه شعبان هو أن يرضى عنه قريبه الثرى البخيل الذى لا يلبث أن يطرده بعد أن طلب منه ألفى جنيه ليدفع منها خلو رجل شقة . تضمه مع زميلته التى يحبها . كل ما يوده شعبان إذن هو أربعة جدران من أجل أن يتزوج .. لكن فجأة وجد نفسه أمام عرض مغر للغاية .. فأمامه ستة ملايين جنيه تركها المتوفى .. وكى يمتلك نصف هذا المبلغ عليه أن يكون " شاطرا " وسرعان ما يستخدم ذكاءه . وهو الذى لم يستخدمه أبدا فى حياته . فهو مجرد موظف باليومية فى الإصلاح الزراعى . يجد الملايين تتقاذف حوله . بعد أن أقتسم التركة . وكأن النقود التى تأتى مفاجأة هى السبب الرئيسى لاكتشاف ذكاء مثل هذا " العبيط " عبيط القرية الذى عليه أن يمتلك مقدرات فى المدينة .

هذا النموذج للبطل الشاطر شد أنظار الناس . وخاصة من خلال الممثل الذى يجسدها . عادل إمام . هناك إذن نفس التوليفة التى رأيناها فى " رجب " فهو يقتلع جذوره بسهولة شديدة لدرجة أن تجعله يتوجه إلى المدينة . ويفصل ما بينه وبين ماضيه . وكل همه هو ارتياد النوادى الليلية واستقبال بنات الليل فى قصره الجديد .

ورغم أن شعبان هو قد خرج على القانون . فإن الفيلم يعطيه الأحقية فى أن يتصرف مثلما حدث . فالثرى الذى مات تاركا كل هذه الثروة كان بخيلا . وسبق أن طرده من منزله ، كما أن وريثه الوحيد غير موجود .

وفـى نفس الوقـت فإنـه يحتـاج إلـى نقـود .. وهـو إلـى جـانب كـل ذلـك بسـيط . خفيـف الظـل ويمكنـه أن يطلـق النكـات . وتصـدر منـه حركـات تلهـب الصالـة مـن الضحك . هـو إذن نمـوذج بـالغ الحساسـية فـى تركيبتـه . كمـا أنـه رفـض مثـل هـذا العـرض فـى أول الأمـر . ليـس إلا لخوفـه مـن العواقـب . لكنـه مـا يلبـث أن يتحمـس لـه ويدير الأمـور بذكـاء ولـد بالصدفـة .

ورغم أن الأحداث تشعبت فى الربـع الأخير مـن الفيلم . فـإن مـا يهمنـا هـو التأكيد على نقطة أن سمات الشخصية التى جسدها عادل إمام قد تتناسـب تمامـا مـع أذواق الجماهير المشاهدة الغالبـة فـى بدايـة الثمانينـات . وقد أكد علـى هـذا أيضـا النـاقد مجدى فهمى ، حيث قال فى معرض حديثه عن الفيلم فـى " شاشـة الشبكة " : " ووجـود عادل إمام فى الفيلم ستارة تحجب عيوبا كثيرة . فهو النجم الفافوريه . وهو الجـواد الـذى يراهن عليه المشاهدون جميعا ، أو تلك الطبقة الجديدة من المشاهدين ، التى أفرزهـا الانفتاح فى مصر ، والتى تعتبر عـادل إمـام نجمهـا الأول .. وأحمـد عدويـة نجمهـا الثانى .. طبقة أصحاب المهن الحرفية ذات الدخل المرتفع " .

والـذى يهمنـا التـأكيد عليـه أن النـاس الـذى أشـار لهـم مجدى فهمـى يرونـه الشـاطر الـذى يلعـب بالبيضـة والحجـر " فـلا تنكسـر البيضـة " ويبقـى الحجـر قويـا دون أن يسـقط فـوق الأرض . لـذا كـانت الشـخصية التـى جسـدها عـادل إمـام فـى هـذا الفيلـم أقـرب إلـى نبـض هـؤلاء المتفرجيـن . صحيـح أن جمـوع النـاس تشـاهد عـادل وتعجـب بـه .. فهـو الـذى يضحكهـا لكـن شـيئا مـن الإزاحـة حـدث فـى دور العـرض حيـن زحـف جمهـور الترسـو إلـى مقـاعد الدرجـة الأولـى وأعجـب بعـادل إمـام كممثـل لـه تلقائيتـه ، وبسـاطته المتناهيـة . ورآه يجسـد مثـل هـذه الشـخصيات الشـاطرة التـى تربـح بـلا تعـب .. وتخـرج عـن إطارهـا بسـهولة . وتقتلـع نفسـها مـن جذورهـا وترتفـع اجتماعيـا مـن الدرجـة الثانيـة أو العاشـرة إلـى المقدمـة .. أنهـا نفـس المعادلـة .. ورغـم أن أبنـاء هـذه الطبقـة لـم ينخلعـوا بنفس السـهولة ودفعـوا الكثـير مـن معاناتهـا كـى يظلـوا مـع

جذورهم لكنهم تمنوا لو أن هذا النجم الجديد يمثل شخصيتها ومعاناتها . وأحست أنها قريبة منه للغاية فى بعض الأدوار كما سنرى فى مكان آخر .

جاءت شخصية " رمضان فوق البركان " لتكمل مسيرة رجب وشعبان فهو بمثابة امتداد لهم . يتكلم بتلقائية ويواجه متاعب مادية تمنعه من الاقتران بفتاته التى يحبها . وهو موظف صغير مرتبه لا يكفى شيئا وهو هنا لم يأت من الريف مباشرة ولكنه يعيش فى قاع المدينة ويعانى من الحرمان . ومع ذلك فهو يتقبل كل شىء ببساطة وكأنه يمتلك أموال الدنيا كلها .. ورمضان يصبح فيما بعد مثل شعبان ورجب ، شخصا خارجا على القانون . وباختياره الإرادى ، فهو يعمل أمينا لخزينة مالية وهو بكل ذكاء يفكر فى الاستيلاء على أموال الخزينة . وبعملية حسابية بسيطة يدرك أن ما سوف يقبضه من مرتب طيلة عمره أقل بكثير من المبلغ الذى يسرقه . لذا فهو يخفى مرتبات الموظفين . ويسلم نفسه للشرطة معلنا أنه اختلس المال . وأن معاناة سنوات السجن أقل كثيرا مما يمكن أن يحققه شخص معدم مثله خارج السجن .

إذن فالنموذج متشابه . هو شاطر شطارة خاصة . شطارة فى البحث عن وسيلة للثراء السريع والخروج على القانون . وهذا هو سبب الإعجاب بتلك الشخصية بالذات . ولهذا فهى تتكرر ونحن لا نريد أن نتهم المتفرج أنه يرمى نفسه فى هذه الشخصية . وأنها أصبحت مثله الأعلى . وأنه يفرغ شحنته الانفعالية فى الفرجة عليها . ولكن نؤكد أن مثل هذه الشخصية تكررت فى عصر الانفتاح واستعذب الناس الفرجة عليها . خاصة عندما تظهر فى صورة ساخرة يجسدها عادل إمام . وتلك هى الخطورة . ففى داخل السجن يتحول رمضان إلى سيد العنبر . رمزا للمساجين الطموحين فى عالم مادى أفضل وهو بذلك رمز لكافة تجار العملة الذين نجحوا وحققوا أموالا طائلة وبسهولة ، سواء خرجوا على القانون أم تعاملوا معه باحترام . كما أن الكثير من النماذج

الاجتماعية فى عصر الانفتاح قد صنعت ثروات بالصدفة كما نشر بالصحف أيضا الشخصية التى جسدها عادل إمام قبل ذلك فى فيلم " الأفوكاتو " وحقق بها شعبية كبيرة .

لم يؤد عادل إمام فقط دور الفلاح الذى ذهب إلى المدينة وخرج على قانونها وكسب منها بل إنه أدى دورا مختلفا فى " عنتر شايل سيفه " فهو هنا لم يخرج كثيرا على القانون .. هو هنا القروى الذى لم يذهب فقط إلى المدينة بل ركب الطائرة ذاهبا إلى أوربا محاولا أن يحقق ثروة من خلال إيجاد فرصة عمل أفضل . وهو هنا لم يخرج على القانون برغباته الخاصة . ففى أوربا قابل " بلبل " إيطالى ينصب عليه ثم عصابة لتصوير الأفلام الجنسية .

فعنتر قبل خروجه من قريته يقع فريسة نصاب يبيع له عقدا مزورا . ويتصور عنتر أنه سوف يعمل فى مزارع العنب فى روما . ولكنه هناك يسقط ضحية عصابة لتصوير أفلام إباحية .. ويجد نفسه منغمسا فى هذا العمل حتى يضطر إلى العودة مرة أخرى إلى قريته حيث تعانى زوجته من متاعب عديدة من أجل إدارة الأرض الزراعية .

الفلاح هنا لم يتمكن من شراء الترام فى المدينة . ولأول مرة نجد عادل إمام يجسد شخصية مثل هذه لها جذورها . فأسرته تسبب له المتاعب والمعاناة . ومن أجلها سافر إلى الخارج . ومن أجلها عاد حتى وإن حدث ذلك بغير قصد . أما كل من رجب وشعبان ورمضان فأشخاص يعيشون بلا جذور على الإطلاق .. ورغم أن الفيلم قد تعرض لقصة الزوجة كأنها حدث منفصل عما نشاهده فى رحلة عنتر إلى إيطاليا . فإن عنتر نفسه كان يتصرف كأنه بالفعل بلا جذور . فسرعان ما سقط فى رعشات الجسد التى سبق لكل من رجب وشعبان أن سقطا فيها بمجرد أن ازدحمت جيوبهما بالمال .

هذا هو النمط الأول الذى أردنا أن نؤكد عليه فى الأفلام التى قام ببطولتها عادل إمام . وسوف نرى أن هناك تقاربا بينه وبين الأنماط الأخرى التى سنقدمها .. فالنمط الثانى البارز فى تلك السنوات هو شخصية " السجين " وهذا السجين شخص خارج على القانون فى أغلب الأفلام . وفى بعض الأحيان بدا بريئا ليس له حول ولا قوة .. ودعنا نتحدث فى أول الأمر عن هذا البرىء الذى دخل المعتقل دون أن يقترف ذنبا فى " إحنا بتوع الأتوبيس " .. وينتمى الفيلم فى المقام الأول إلى سلسة الأفلام التى حاولت التركيز على سنوات مراكز القوى . فالشخصان اللذان تخانقا فى الأتوبيس مع المحصل يتم سوقهما إلى مركز الشرطة . وهناك يودعان فى الحبس مع آخرين متهمين فى قضية سياسية . ويتهمان بأنهما اشتركا فى محاولة لقلب نظام الحكم .. وعندما يرفضان توقيع اعترافين بذلك يتعرضان لأشكال من العذاب الجسدى الشديد مع بقية المعتقلين .

ومع فيلم " المشبوه " دخل ماهر السجن بعد معركة مع منافسه حمودة الأقرع وهو يقضى فى السجن سنوات العقوبة التى تدفعه إلى أن يتوب بعد خروجه . كى يعيش حياة شريفة مع أسرته الصغيرة .

وماهر فى الفيلم خارج على القانون . فهو لص منازل محترف . صارع أحد رجال الشرطة يوما ، وتمكن من الاستيلاء على سلاحه . وماهر هذا شخص بلا جذور . لا نعرف عن جذوره سوى شقيق يسعى إليه كى يجره معه فى أعمال خارجة عن القانون أيضا . رغم خروج ماهر من السجن ، فإن هذا السجن لا يتركه . ويبدو كأنه يطارده ليعود إليه ثانية . ليس فقط فى صورة التوقيعات التى يوقعها فى قسم الشرطة بين فترة وأخرى . ولكن فى المحاولات التى يسعى فيها ضابط الشرطة أن يتأكد أن هذا الشخص هو الذى سرق منه المسدس .. وهذا الضابط يضيق عليه الخناق ، ويرسله إلى كل أقسام الشرطة من أجل التحقيق عنه فيما يسمى بنظام " الكعب الداير " ثم أيضا فى قيام أخيه

بإغوائه والضغط عليه بكل الوسائل كى يرتكب جريمة سرقة يسرقان فيها مرتبات إحدى الشركات الكبرى .

إذن فرغم أن المساحة الزمنية الدرامية التى قضاها ماهر فى السجن فى فيلم " المشبوه " قصيرة ، فإن السجن يطارده دوما . والخروج على القانون يطارده مثل السجن من نواح عدة ، الإغلاق الشديد الذى يدفع بأخيه أن يستعين به لعملية سرقة كبيرة . والضابط الذى يسعى إلى إعادته إلى السجن بأى ثمن .

والذى يهمنا فى هذا النموذج أن نؤكد أن السينما قد اختارت . لعادل إمام شخصية الخارج على القانون وهو فى " المشبوه " يخرج على القانون تبعا لمهنته كلص . ويتزوج من عاهرة . لكنه فى المرة الثانية يخرج على القانون مدفوعا إلى ذلك دفعا . بعد أن يجد أن " الفقر " قد دفع بامرأته كى تعمل راقصة فى إحدى البارات . فيشترك مع أخيه وحمودة الأقرع فى عملية سرقة كبرى تتسال الدماء فى نهايتها بشكل بشع .

وهذه الشخصية التى تعيش على هامش المجتمع تمثل نموذجا للكثير من أبناء عصر الانفتاح الذين يبحثون عن فرص عمل .

أما الشخصية التى جسدها عادل إمام فى فيلم " حب فى الزنزانة " فقد ذهب عن طيب خاطر إلى السجن بنفس المنظور التى ظهرت بها شخصية رمضان فيما بعد .. وإذا كانت شخصية رمضان قد ظهرت فى إطار كوميدى ساخر بمعنى أنها تتصرف بشكل أقرب إلى الفنتازيا ويجىء الإقناع من خلال أن هذا هو منطق الشخصية التى يجسدها عادل إمام ولكن الشخصية التى جسدها الممثل فى " المشبوه " ثم " صلاح " فى " حب فى الزنزانة " مليئة بالمتاعب والهموم ولا نعرف منطق "شر البلية ما يضحك" بل أن هذا الشر يأتى بشر مثله وكثير من الدماء .

لقد قبل صلاح أن يدخل السجن لمدة عشر سنوات بالنيابة عن شرنوبى مستثمر الأمن الغذائى وأحد رموز الانفتاح الاقتصادى . هذه المقايضة أشبه بما سيفعله رمضان باعتبار أن " حب فى الزنزانة " قد تم إنتاجه قبل " رمضان فوق البركان " بثلاث سنوات وصلاح مثل كل هذه الشخصيات مبتور الجذور .

ولا نعرف عنه سوى أنه يحمل مؤهلا متوسطا . وتنقسم الأحداث التى تقع داخل السجن الجزء الغالب فى الفيلم . وصلاح هنا ليس مجرما بطبعه . ولم يخرج على القانون مرة واحدة إلا فى النهاية عندما يضطر إلى قتل شرنوبى كحل وحيد للتخلص من متاعبه .

وقد صور الفيلم الذى أخرجه محمد فاضل أجواء السجن وردية للغاية . فهناك قصة حب رقيقة تنمو داخل السجن بين صلاح وإحدى السجينات فى عنبر النساء . هذه العلاقة تتوطد لدرجة تجعل من الاثنين يتزوجان فيما بعد .. كما أن هناك صداقة قوية تنمو بين صلاح وبين اثنين من زملاء الزنزانة الأول هو فنان تشكيلى . والآخر رجل طيب أقترف جريمة قتل ليس له يد فيها ، السجن إذن عالم طوبوى قياسا إلى ما يدور فى الخارج كما يردد أحد المساجين أن الصداقة الحقيقية تتولد داخل السجن وليست خارجه . ولذا فإن المجرم الحقيقى هو خارج السجن . فالمجرمون فى هذا الفيلم هم الذين ظلوا خارج الجدران .. منهم شرنوبى من ناحية . وشقيق فايزة التى أحبها صلاح داخل السجن . هذا الشرنوبى الذى يرفض أن يفى بوعده لصلاح بأن يدفع له أتعاب دخوله السجن نيابة عنه مما يدفع بالسجين البرىء أن ينتقم ويكون على حق فى ذلك .

فى هذه الأفلام لم تكن الشخصية التى جسدها عادل إمام تتسم بالشطارة ، بل هى ضحية لآخرين وهذه النماذج موجودة فى مجتمع الانفتاح فشرنوبى يردد أن مكاسب الأمن الغذائى أكثر من مكاسب "المخدرات" وهو ينجح مع أقرانه فى تطويق المجتمع لمصلحته . وللغة المال التى يتكلم بها .

وهذه الشخصية تعتبر امتداداً لشخصية الكاشف فى فيلم" الغول " فنهايتهما واحدة ومتشابهة تماماً .

حسن سبانخ .. وآخرون

لم يكن دخول شخصية " حسن سبانخ " السجن فى فيلم "الأفوكاتو" مبررا مقبولا .. ولا مقنعا .. ولا يمكن التوقف عند الفيلم من المنظور العاقل . فنحن أمام فيلم فنتازى .. لا يمكن تبرير سلوك البشر بأية صورة . ولكن ما يهمنا أن شخصية سبانخ كانت تتنقل بين السجن والشارع مثلما ينتقل بين السجن وبيته . بل أنه فى هذا السجن يتصرف على حريته . وبسيادة أكبر .. ففى البيت هناك متاعب من نوع ما مع الأبناء والزوجة والأخت . ولكن فى السجن كل شىء سهل .. قياسيا .

والأفوكاتو – مثلما كتب كمال رمزى فى نشرة نادى سينما القاهرة فى ٥ مارس ١٩٨٤ – شأنه شأن الأراجوز – يدخل سلسلة لا تنتهى من الصراعات وعلى كافة المستويات ومع معظم إن لم يكن مع كل الأطراف . فى البيت مع زوجته ، وابنه وشقيقة زوجته وخطيبها . وفى الشارع مع سائق التاكسى . وفى المحكمة مع القضاة . وفى السجن مع مهرب المخدرات من جهة وأحد مراكز القوى من جهة أخرى . وعليه فى هذه المنازعات أن يستعين بكل ما أوتى من حيلة وقدرة على التفكير .

ويقول كمال رمزى أيضا أنه فى السجن ، كما فى الحياة هناك التعساء الذين لا صوت لهم وهؤلاء يمر بهم الفيلم مرورا عابرا كى يتفرغ للمحظوظين .

وبينما نؤكد على الشخصية التى يجسدها هنا عادل إمام . فهى تتصرف بتلقائية اعتدنا عليها فى أغلب الشخصيات التى اعتمدت على مثل هذا النوع مثل شعبان ورمضان. فهى تنطق الكلام بسلاسة . وكأن الكلمات لن تتوقف على لسانها وكأنها خارجة من بركة صافية لم يعكرها أحد فى البداية . ثم تتخابث هذه الكلمات كثيرا عندما يصبح صاحبها أكثر خبرة بالحيلة . وحسن

سبانخ هنا محام ماهر يعرف كيف يوظف الكلمة . وكيف ينطقها ومع ذلك فكلماته كثيرا ما تدفع به لدخول الزنزانة المرة تلو المرة.. وهو يعرف كيف يتعامل مع أشياء كثيرة . ففى قاعة المحكمة يدافع عن شاب متهم بالتعامل فى الدولارات ، ويبدو كأنه يوجه تساؤلات للجميع . ومن منا يا سادة لا يتعامل فى الدولارات وبرغم أنه نجح فى تبرئة موكله من تهمته فإنه ينال عقابه عندما يحكم عليه بالسجن شهرا لمراوغته المحكمة .

وفى فيلم " رمضان فوق البركان " قضى رمضان وقتا طويلا داخل الزنزانة . وتسيد فيها ولم تصبح الزنزانة عقوبة . فهو هناك يتمتع بمزايا عديدة . ولذا فعندما يعود مرة أخرى إليها يتم استقباله كالأبطال والمظفرين العائدين إلى بيوتهم . وفى الزنزانة تقوم صداقات قوية بين رمضان وبعض المساجين الذين يساعدونه بعد الخروج من السجن فى مواجهة قوى المنافسين الذين استولوا على النقود الحقيقية وتركوا بدلا منها حقيبة مليئة بالحجارة .

وزملاء سيد كاباكا فى فيلم " مسجل خطر " راحوا يساعدونه بعد الخروج من السجن . فهناك عملية خطيرة للاستيلاء على مبلغ كبير من المال . وهو حصيلة تغيير عملة ، هؤلاء الزملاء دافعوا عن كاباكا فى داخل حوش السجن . وهؤلاء الزملاء التقوا ثانية بعد السجن مصادفة كى يتعاونوا فى هذه العملية .

وفى كلا الفيلمين " رمضان " و " مسجل خطر " فإن الشخص عقب خروجه من السجن يمارس عمليات الإجرام عن عمد .. فسيد كاباكا يمارس عملية إجرامية صغيرة .. يكسر زجاج السيارات كى يلتقط الحقائب . ولكن العملية التى يعرضها عليه زميل الزنزانة – سابقا – مصطفى تساوى ثلاثة ملايين دولار .. إذن فنحن أمام ثلاثة خارجين على القانون لكل منهم سمات مختلفة وأهداف غير مشتركة .. فسيد كاباكا لا يميل إلى لغة العواطف .. وهو شخص بلا جذور .. يحيا فى غرفة صغيرة .. لا أسرة له .. ولا طموح .. يعيش من أجل لحظته ولا يفكر فى الزواج .

وإذا كان " شعبان ورمضان " قد ارتبطا بفتاة وسعيا إلى الاقتران بها . فإن " سيد كاباكا " لا يفكر فى ذلك مطلقا .. ولكن هناك علاقة جديدة حميمة .. هى علاقته بطفلة صغيرة هى ابنة صديقه مصطفى الذى أوصاه أن يرسلها لأحد أقاربهما فى الصعيد . وطوال الرحلة المليئة بالمطاردة من قبل رجال العصابة المسلحين يحدث لسيد حالة من التصافى والتنقية من خلال تصرفات الصغيرة البالغة بالتلقائية والنقاء .. فيتغير فى سماته وفى شخصه بعد أن يفقد السبب الرئيسى للمطاردة وهو النقود التى كان يضعها فى إطار السيارة .

ويقول كمال رمزى عن عادل إمام فى مجرى حديثه عن فيلم "مسجل خطر" ، أنه مما يزيد من جماهيرية عادل إمام ملامح وجهه المنهك – مجلة فن العدد ٢٠ – الذى وإن كان يخلو من الوسامة ، والجمال الشكلى ، فإنه يعبر عن صاحبه . ويوحى بأنه لم يعرف الحياة الناعمة . ولم ينم فى فراش وثير . ولكنه قضى سنوات عمره – شأنه شأن السواد الأعظم من المشاهدين – تحت خط الحاجة والعوز . ومن هنا يأتى التعاطف العميق الذى يوحد بينه وبين الجمهور الذى يرى فيه على نحو ما صورته على الشاشة .

الذى يهمنا فى هذا الفيلم من حيث أن عادل إمام يؤدى كثيرا دور السجين . أنه يخرج من السجن كى يستعد للعودة إليه مرة أخرى من خلال عمليات إجرامية متباينة الخطورة . والأصدقاء الثلاثة الذين يخرجون من السجن فى " مسجل خطر " لا يتوقفون عن ممارسة الإجرام . مثل مصطفى الذى يصر أن يسرق الدولارات من شركائه السابقين أثناء عملية تبادل عملة . ثم هناك القواد الذى يعود إلى ممارسة نفس المهنة . ويعيش أشبه بإمبراطور تحوطه الحسان وتدلله . وله تابع من الجنس الثالث . أما كاباكا نفسه فإنه بعد خروجه من السجن لا يكف عن كسر زجاج السيارات وسرقة ما بها . نحن أمام نماذج تقبل على أعمال نهايتها إما فى القبر أو فى النعيم الدنيوى مثلما جاء فى حوار الفيلم .

وفى فيلم " حنفى الأبهة " جسد عادل إمام أيضا شخصية السجين . وهو هنا سجين خطر أيضا . ويجب الاستعانة به كى يدل الشرطة على مكان أحد المجرمين الأشد خطورة . وهناك ضابط شرطة عليه أن يتحمل مسئولية إقناعه للقيام بهذه المهمة . ثم إخراجه من السجن ومرافقته حتى يصلا إلى خبايا المجرم . والضابط فى هذا الفيلم يعانى من مشاكل عديدة فى بيته تدفع زوجته إلى ترك المنزل . وخلال الرحلة التى تستغرق ثمانية وأربعون ساعة يرتبط السجين والضابط معا برباط صداقة متين . فكل منهم ينقذ الآخر من مأزق يتعرض له ومن خطر كاد أن يدهمه .

ويهمنا قبل أن ننتقل إلى نمط إنسانى آخر جسده عادل إمام فى أفلامه ، أن نؤكد أن موضوع فيلم " حنفى الأبهة " قد حقق نجاحا كبيرا فى طبعته الأمريكية . فالفيلم مأخوذ عن " ٤٨ ساعة " الذى قام ببطولته إيدى ميرفى عام ١٩٨٤ . وميرفى هو عادل إمام السينما الأمريكية فى الثمانينات والتسعينات فهو يتمتع بنفس خفة الظل والتلقائية .. والبساطة . وقد رأى مقتبس الفيلم المصرى أن هذه الشخصية صالحة تماما لعادل إمام فقام بتمصيرها .

والجدير بالذكر أن هناك أكثر من شخصية جسدها عادل إمام فى سينما الانفتاح قد تم اقتباسها من السينما العالمية . مثل شخصيته فى فيلم " المشبوه " المأخوذ عن فيلم " كان لصا " وجسده آلان ديلون .

أشرنا أن عادل إمام قد أدى شخصية السجين فى العديد من الأفلام بكيفية متقاربة ، والسجين غالبا شخص خارج عن القانون بصور مختلفة . ولكن هناك أفلام أخرى عديدة قام فيها بدور الخارج على القانون أيضا بدرجات مختلفة مثل شخصية رمزى فى " الجحيم " حيث أدى دور موظف خدمات فى فندق راح يستولى على حقيبة بها الكثير من النقود ويلوذ بالفرار ورغم أن الفيلم قد صور رمزى كشخص له عائلة وجذور ، وأنه يتولى مسئولية أخواته وأمه الذين يحتاجون

المال . فإن هذا قد يكون دافعا للسرقة . إلا أنـه ، بعـد أن هـرب بـالنقود ، لـم يفكـر مطلقـا أن يرسـل مليمـا واحـدا لهـذه الأسـرة المحتاجـة .. ويلجـأ رمـزى إلـى أســرة صغيرة تدير كافيتريا على الطريق ويقنع الأسرة أن يبقى فى الكافيتريا للعمل خاصة بعد أن يتمكن من درء خطر عن الأسرة .

وهذا الخارج عن القـانون يعشـق زوجـة صـاحب الكافيتريـا التـى تحـاول أن تقنعه بأهمية التخلص من زوجها العجوز ولكن هناك علاقة جديدة تنمو بيـن رمـزى وبين نجلاء ابنة صاحب الكافيتريا هذه العلاقة تكون بمثابة تنقية لشوائبه التى علقـت به لدرجة تدفع رمزى إلى أن يتبرع بدمه للرجل عقب اصابته فى حدث دبر له مـع سلمى عشيقته .

الرجل الخارج عن القانون تتم تنقيته بـالحب . أمـا الزوجـة فإنهـا تمـوت فـى جريمة تدبرها لزوجها . تموت معه . أما رمزى فإنه ينقذ نجـلاء ويذهـب بهـا إلـى مصير لا تعرفه . فالمفروض أنه مطارد من مجرمين . وأيضا المفروض أنــه لـص سرق المال عن عمد . ولا يشفع له أبدا أن يتوب من العقاب . وفيلم " الجحيم " مـن إنتاج عام ١٩٨٠ ومن الواضح أن فيلم " مسجل خطر " قد استمد منه هـذه الفكـرة . وهى فكرة التحول الذى تحدث لخارج على القانون من خلال علاقته بشخص بـرىء ونقى .. ففى فيلم " الجحيم " كانت شخصية " نجلاء " - جسدتها شيرين - حالمـة . تتكلم بلغة مختلفة تماما عن اللغة الجافة التـى اعتـاد أن ينطـق بهـا وأيضـا عـن لغـة الجسد المحرم التى مارسها مع سلمى صاحبة الكافيتريا .

ويهمنا هنا أن نقتبس نصا كتبه مجدى فهمى عن عادل إمام فى هـذا الفيلـم . وكان بالكاد فى بداية نجوميته ، عادل إمام اليوم ، ليس مجرد ممثل وكوميدى نـاجح ومحبوب أنما يكاد يتحول إلى ظاهرة فنية تستحق التأمل . وتتطلب الدراسة ، فذلـك الفتى الضامر كأنه عود القصب . خرج لتوه من بين فكى آلة العصير . والذى يبـدو وجهه كأنه قميص لك يذهب إلى الكواء . هو بطـل الضحـك مـن الـوزن الثقيـل فـى حلبة الكوميديا المصرية .

" وعادل إمام هو أول ممثل مليونير ، ولا أقصد رصيده فى البنك . وإنما رصيده فى شباك التذاكر . فقد زاد عدد الذين شاهدوا مسرحية على سالم التى قاسم بطولتها مع سعيد صالح " مدرسة المشاغبين " على مليون مشاهد . عدا الذين اشتروها مطبوعة على شرائط الفيديو أو مسجلة صوتا على الكاسيت . وتضاعف عدد مشاهديها . وعندما استقل وحده ببطولة مسرحية " شاهد ماشفش حاجة " التى استمر عرضها ست سنوات . والسؤال هو: لماذا يضحك عادل إمام الناس بهذه الكثافة ؟

ربما لأن كيانه المختزل يجعلنا نرثى له ، نشفق عليه . ومن هنا نتعاطف معه . ونضحك وكأننا نقول فى أعماقنا : الحمد لله لأن المأساة حاقت به وليس بنا . وهو التفسير الذى يسوقه علماء النفس مبررا للضحك فى حالات عديدة . وأنا أرى تفسيرا آخر . هو أن عادل إمام ليس نجما " نضحك عليه " ليس مسخة " تستحق السخرية " . وإنما هو إنسان ذكى مثقف سوى الشخصية ، يجيد فن الإضحاك ، ومن هنا أصبح له مذاقه الحريف الخاص على مائدة الضحك " .

ورغم أن مجدى فهمى قد ذكر هذا الرأى فى محض حديثه عن فيلم " الجحيم " فإن هذا الفيلم هو من أفلام الحركة التى قام بها عادل إمام وهو فى مرحلة النجومية . ولم ينتبه الكثيرون إلى أن عادل إمام يمكن أن يجسد مثل هذه الشخصية وسط أفلام أخرى له من طراز "أذكياء ولكن أغبياء" و " شعبان تحت الصفر " و " غاوى مشاكل " .. إلا أن عادل إمام كرر التجربة فى العام التالى فى فيلم " المشبوه " فنجح بشكل منقطع النظير .

لازلنا نتحدث عن شخصية الخارج على القانون التى جسدها عادل إمام من فيلم لآخر . فقد تكررت هذه الشخصية فى فيلم "الهلفوت" لسمير سيف .. فهناك عرفة .. هلفوت القرية .. ثقيل اللسان بعض الشىء .. يعيش فى حجرة واحدة مهشمة الجدران .. ليس بها سوى مكان للنوم . وهو إنسان محروم

الجنس والعاطفة . ويصوره الفيلم فى البداية على أنه شريف . يعمل حمالا من أجل لقمة العيش .. فهو خادم الجميع . يعمل ويكد ويعتمد فى رزقه على رضاء الآخرين عنه . وهو فينيشى النزعة بحكم حرمانه الجنسى . كما أنه هادىء ومسالم أيضا بحكم عمله . وهذا الشخص يجسد نفسه يخرج على القانون رغما عنه . فعرفة ، رغم فقره ، ليس فى حياته أية ضغوط مادية إلا فى النذر اليسير لمتطلبات الحياة اليومية التقليدية . بل إن وردة التى يتزوجها تدفعه إلى العمل وأن يبتعد عن الجريمة . وتظل تطارده كى يبتعد عن ممارسة أى عنف ليس مستعدا له .

والفيلم يمهد للمتفرج أن من حق بطله أن يحمل بندقية أو ساطورا أو حبلا قويا لربط الوثاق كى يقوم بتصفية حسابه الخاص مع خصومه . فعرفة الذى ردد أكثر من مرة أنه لا يحب استخدام العنف وأنه لن يقتل . يشترى بنفسه سلاحا لا يجيد استعماله ويروح يطيش فى مواجهة أربعة رجال محترفين فتتدفع الدماء من ثقوب أجسادهم متناثرة فى نافورات . ويكون الدافع الأول هو الانتقام لزميله الذى مات مقتولا . ولأنه يعرف أن الدور عليه كى يموت ، هو يخرج عن القانون لأنه أمام قضية إثبات ذات . إما أن تقتلنى أو أن أقتلك دون أخذ العواقب فى الحسبان من ناحية ، وتهميشا لدور العدالة من ناحية أخرى . ولذا فهو يستخدم السلاح فيما بعد بمهارة فى ثوانى ، ويتغلب على أعتى المجرمين ، قد يكون دافع موت زوجته قويا لأن يفعل ذلك بكل وحشية .

وأحداث الفيلم تدور فى مدينة صغيرة . ليست بالقرية . ولا بالمدينة الكبيرة . ولسنا هنا أمام مجتمع قروى بالمرة .

وعرفه الذى كتب قصته وحيد حامد قد تكرر وجوده فى شخصية "يوسف المنسى" فى فيلمه الذى كتبه عام ١٩٩٣ . ورغم أن " المنسى " هذا غير خارج على القانون فإن هناك ظروفا متشابهة تربط بين الاثنين ، فهما يعيشان على هامش المجتمع . لا يكاد أحد يشعر بوجودهما .. ويعيشان فى غرفة صغيرة مليئة جدرانها بصور النساء

تعبر عن الحرمان الجنسي الذى يعانى منه كل منهما معا . ولا يسعى المنسى إلى المتاعب مثلما لم يسعى إلى ذلك عرفة فقد أتت الفتاة غادة إلى : " التحويلة " التى يعمل فيها المنسى ذات ليلة .

لقد عثر عرفة على فتاة جميلة فتزوجها لتملأ عليه حياته ووجد المنسى غادة التى هربت من حفل مليونير فهو يراها لأول مرة تسير فوق شريط سكة حديد .

وينتهى فيلم " الهلفوت " بمواجهة بين هذه الشخصية الهامشية ، وبين .. خارجين على القانون قتلة كما ينتهى " المنسى " بمواجهة بين ذلك المحولجى وبين المليونير ورجاله الأشداء .

وإذا ظللنا عند الرجل الذى خرج على القانون فإنه حسب بعض الأفلام التى قام ببطولتها عادل إمام فإن أمام أى مواطن عادى فرصة للخروج على القانون ودون أن يكون مستعدا لذلك قط وذلك تبعا للاحباطات والضغوط التى يتعرض لها . فشخصية " أحمد فتح الباب " فى فيلم " الإرهاب والكباب " هى لمواطن عادى . مجرد موظف بسيط لا حول له ولا قوة يمارس حياته الطبيعية مثل الآخرين بلا أى مشاكل ، بل لعله لم يطأ قسم شرطة فى حياته .. يجد نفسه يحمل بندقية آلية عن غير قصد .. فى أكبر مجمع إدارى بمدينة القاهرة (مجمع التحرير) ، وذلك بعد أن ووجه باحباط تلو الاحباط من موظف جاء يطلب منه نقل ابنه إلى مدرسة قريبة من منزله .. فهو لم يكن متأهب قط لهذه المواجهة .

ولم يعرف كيف يكون إرهابيا كما أطلق عليه أو رجل سياسة .. ولذا ما أن يجد نفسه فى هذه الظروف الجديدة حتى يتخبط فى المطالب لا يعرف ماذا يود سوى أن يطلب طعاما شعبيا فاخرا ، الكباب ، لكل الذين أصبحوا بالمصادفة رهائنه ، وأصبح هو رهينتهم أيضا ، وأصبحوا رهناء للشرطة التى تحاصر المكان .. وأصبحت الشرطة أيضا رهينة لمطالبهم .. كل هذا جاء بالمصادفة ، والفيلم بذلك

يؤكد أن أى مواطن بسيط وبسبب خطـأ غير مقصـود يمكـن أن يحـدث كـل هـذا .. وكأن معظم النار من مستصغر الشرر . فالبطل هنا ليس خارجا على القانون بـالمرة .. وهو لا ينال عقابـا بـالمرة ، فكـل شـيء غير مقصـود . ولـذا فشـكل المواجهـة هنـا يختلف تماما وجذريا .

كمـا جسـد عـادل إمـام دور شـخصية الخـارج علـى القـانون فـى فيلـم "سلام يـا صـاحبى" فمرزوق مـع اللقطـات الأولـى مـن الفيلـم خـارج مـن السـجن يبحـث لنفسـه عـن مكـان تحـت هـذه الشـمس ، ومـرزوق دائمـا فـى حالـة مواجهـة ضـد الآخريـن . أو بـالأحرى الكثـيرين مـن الخـارجين علـى القـانون مثلــه . فهنـاك أشـخاص يتحرشـون بـه . وآخـرون يقاتلونـه . ومـرزوق أشـبه بـالبطل الفرد رغـم أن صديقـا انضـم لـه . وقـد تحـول مـن شـخص لا يملـك شـرورا عقب خروجه من السجن إلـى إمـبراطور آخـر ويسـقطهم الواحـد تلـو الآخـر بكـل الوسـائل المشــروعة وغـير المشـروعة . والمواجهـة ضـد أبـاطرة السـوق قويـة . لدرجـة أن الفيلـم امتـلأ بالمعـارك والمطـاردات والدمـاء . انتهـت بـأن ركـب مرزوق " بلدوزر " كـى يتخلـص مـن أحـد خصومـه بكـل وحشـية .

وقد كتبنا فى مقال نشر فى نادى سينما القاهرة فـى ٢١ يوليـو ١٩٨٦ أنـه " تنبـع خطورة مثل هذا النوع من الأفلام فى أنها تكسب هذا البطل سموا ، وتكسب سـلوكه الإجرامى شرعية . حتى وإن كـان لا يتسم فـى بعـض سلوكه بـالإجرام فهـو يبيـع أرخص ولكنه يرقد فى أسرة نساء أخريات من أجل تحقيق مآربه . حتى وإن كـانت إحدى تلك النساء نامت فى مخدعه وخيانة الرجل الذى تعمل لحسابه بعـد أن أهداهـا مرزوق قطعة ملابس داخلية فى عيد ميلادها . ثم يكافئها فيمـا بعد بـالزواج منهـا . كذلك لأن بطل الفيلم وصاحبه رجل خفيف الظل والحركة جذاب للنساء . ورغـم أن نساء عديدات قد وقعن فى سر جاذبيتـه حتـى مـن شـاهدنه لأول مـرة فإنـه رجـل لا يعرف الحب . حتى الفتاة التى اختارها يوما مصادفة قد نسى أنه معجب بها إلا بعد

فترة وأحداث كأنها خارجة عن لحمه .. وليست فى كيانه .. ثم إذا به يفكر أن عليه الزواج منها ويا للمصادفة ، ففى نفس الليلة يذهب صديقه بركات لطلب يدها .

ومرزوق أيضا مثل الكثير من الشخصيات التى جسدها عادل إمام فى عصر الانفتاح ، مبتورة الجذور تعيش وحيدة إلا من ظلال سرعان ما تختفى وتذوب .. فنحن لا نعرف له أسرة ولا عائلة وينعكس ذلك على كل شيء .

وقد جسد عادل إمام أيضا نفس شخصية الخارج على القانون فى أفلام " حتى لا يطير الدخان " و " مين فينا الحرامى " و " أحترس من الخط " و " المولد " و " إلى حد ما " و " الإرهاب والكباب " .

ففى " حتى لا يطير الدخان " نرى فهمى الإنسان الوصولى منذ اللحظة الأولى يتطلع إلى أن يركب طبقة اجتماعية أعلى بالتفوق عليها ولو من خلال تفوقه فى الدراسة إنه أشبه بشخصية حسنين فى " بداية ونهاية " فهو يرنو بعينيه إلى درية شقيقة زميله رؤوف . بينما يتجاهل تماما سنية الفقيرة التى تسكن معه فى بيت فقير متواضع ، تنظف له الغرفة ، وتكن له مشاعر حب وتردد : " يبدو انه من الصعب على الفتاة أن تعيش الآن بشرفها " ..

وفهمى هنا قادم من الريف ليتعلم فى القاهرة . وفى المدينة يحتك بأبناء الطبقات الثرية فى الجامعة بحجة أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى تعليم القانون لأبنائهم .

وليس صحيحا أن وفاة أم فهمى التى كانت تعانى من مرض وفقر هى السبب فى تغيير ملامح الابن ، فهو يحمل بذرة الوصولية داخله . يغازل خيرية قبل أن تموت أمه . والفتاة تعايره أنه يرتدى ملابس أخيها القديمة . وهو غير مجبر أن يرتبط بأبناء الأثرياء إلا رغبة منه فى الصعود إليهم . لذا فما أن يطلب منه زميله رؤوف أن يقيم معه فى شقة الزمالك حتى يعلن موافقته . يترك مسكنه الفقير ويندمج بسرعة فى عالم المخدرات . ويتحول إلى الرأس المدبر لما يدور فى الشقة.

يأتي للزملاء بالحشيش ويسيطر على كل ما يدور فيها . ثم يأتى بسنية كى تعمل خادمة فى الشقة بناء على رغبته بعد أن هددها صاحب الغرفة التى تقيم فيها بالطرد .. والعلاقة بين فهمى وسنية غريبة .. فهو لا يشتهيها جنسيا ومع ذلك فإنها تأتمر بأمره . وتصبح ذراعه اليمنى وترفض ممارسة الموبقات فى الشقة .

تتحول إلى مكان إدارة مصر . فإليها يحضر رجال السياسة والانفتاح وتجار المخدرات . والطلبة الذين يتخرجون ويستولون على المناصب الحساسة فى البلاد . الشخص الوحيد البالغ النقاء فى هذا العالم هو سنية . بينما يرغب فيها رؤوف صاحب المكان . مما يدفع بالبنت أن تهرب من هذا العالم وهى تردد فى الشارع : " فى الشارع لا يغصبنى أحد على أن أفعل شيئا لا أريده .. أما هنا .. " .

وفهمى يسعى إلى الكسب بأى طريقة . وهو حتى هذه اللحظة لم يفعل شيئا ضد القانون . فالوصولية والانتهازية سلوك إنسانى مرفوض ولكنه ليس ضد القانون . هو مكيافيللى التصرف . فهو الذى سلم سنية لرؤوف . ثم يبدأ فى تجارة المخدرات . المبلغ صغير فى الأول . لكنه يكسب . والمخدرات تجعل أمواله تزداد . ويدفعه هذا إلى الرقى الاجتماعى وهو على استعداد أن يتحالف مع أى شىء حوله ولو وشى عن بعض زملائه الذين يتعاطون المخدرات .

ويهتم الفيلم بصعود فهمى لمجلس الشعب . وكى يفعل ذلك فإنه يأتى بواحد من روافد جذوره كى يصبح مديرا لأعماله . إنه أحد أبناء قريته ويتحول فهمى عبد الهادى إلى ذلك الشيخ الذى نراه كلما هلت الانتخابات . فهو يأتى بمجموعة تأتى لتهتف له .. وجهاز علاقات عامة جيد . يزور المآتم ويحضر الأفراح ويشترى خصومه ومعارضيه .. وفى الخفاء يضارب الآخرين من أجل

أن يقتلهم ماديا ويفوز هو . وهو يردد أن السوق لا يعرف الرحمة ، إنه نفس منطق مرزوق فى " سلام يا صاحبى " .. وهو يتمنى أن يمتلك خيرية ويركب فوق طبقتها . وعندما يتزوجها يتعمد إهانتها كأنه يفعل ذلك مع طبقتها التى أهانته يوما " أنا بنت مراد باشا .. هل تفعل هذا بى " .

وقد كتبنا فى مجلة الفنون – العدد ٢٦ – أن " من الواضح أننا أمام فيلم لا يقدم مستويات عديدة من الشخصيات . بل نحن أمام شخصية واحدة تدور فى فلكها شخصيات عديدة هى كلها بمثابة تكوينات ثانوية وأغلبها مصنوع كى يحقق هدفا لفهمى .. وفى النهاية تظل جميعها بمثابة أشباح . فخيرية ليست بالنسبة له امرأة .. ولكنها طبقة .. وسنية ليست زوجة يطمح إليها ولكنها أرض يحاول أن يدوس عليها . فهو لم يعرف نفسه حين نظر إلى المرأة . لأنه لم ينظر إلى نفسه حين نظر إلى المرأة . لأنه لم ينظر إلى نفسه يوما . فعرفها . وهو يندفع للزواج من سنية غير مرغم . وبما أنها امرأة شريفة وسط مجتمع مهترىء لكن الشرف هنا قياسى فقد سبق لها أن نامت فى أسرة أصدقائه الذين يهنئونه وهم يشدون بأيديهم عليه بحرارة . بينما هو يلقى بتعليقات ساخرة حول أعضاء مجلس النواب الذين تخرجوا من الشواربى الذين يعدون معارضة .

وفى فيلم " المولد " فإن شخصية بركات أو " هيمه " خارجة على القانون وتمثل الكثيرين من الخارجين على القانون فى عصر الانفتاح . الذين يتكلمون بلغة الملايين من الدولارات . ويتناطحون فيما بينهم . ونحن فى هذا الفيلم أمام صراع هؤلاء الرجال الصغار منهم ضد الكبار . من أجل اعتلاء عرش اللصوصية الانفتاحية . ونحن أمام شخصية تصعد بسرعة فى هذه الفترة . تقفز قفزات غير قانونية . فقد كانت بداية " هيمه " هذا هى النشل ثم ترقت إلى سرقة البيوت . وفى إحدى جولاته الليلية فى

سرقة بيوت الأثرياء يتم اكتشاف أمره . وتقوم مطاردة بينه وبين رجال فى الفيلا التى سعى لسرقتها .. وبعد معركة بين الرجال واللص تفاجأ أن صاحبة الفيلا هى أيضا خارجة على القانون بأسلوب أنيق .. فهى صاحبة عصابة تقوم بتهريب الأموال للخارج فيروح ينضم إليهم . ويصبح فى البداية فردا من عصابة . لكن طموحه الإجرامى يدفعه إلى الترقى . فيسعى إلى أن يسرق خمسة ملايين دولار بعد أن ينسف اليخت الذى تملكه العصابة . ويعود إلى مصر بعد سنوات وقد غير من اسمه وصفته . ويسعى للاستيلاء على العصابات الأخرى .

والفيلم ملىء بمثل هذه النماذج التى يخرج مثلها البطل عن القانون .. والخطير هنا كما سبقت الإشارة أننا أمام شخص شهم / وعاشق متيم ، وإنسان يتمتع بخفة ظل وظرف متناهية .. فضلا عن تكوينه الجسمانى الضئيل الذى يمكن أن يتغلب على أصحاب العضلات والعمالقة . ويحاول الفيلم أن يكشف أنه بعد سلسة من المصادفات . وبعد أن عرف الابن أنه عمل على قتل أبيه يوما . فإنه يعلن توبته بجملة تقريرية قد تدفع المتفرج أن يغفر له كل هذا ، أو يزداد اعجابا به . ويثبت أنه بالفعل أنه أمام إنسان ذى معدن " أصيل " من مثل هذه الجملة " سوف نبنى المدارس والمستشفيات " والطريف أن بعض رجال الانفتاح يبنون فعلا المدارس والمستشفيات ليس لدافع الخير ولكن لما تدره من أرباح طائلة قد تزيد عن أى عمل آخر غير مشروع .. والجدير بالذكر أن ما قدمه هذا الممثل لا يعتبر عنوانا لكل رجال الأعمال . بل نحن نخص ما يمكن تسميتهم برجال الانفتاح هؤلاء الذين أثروا بطريق سريع وغير مشروع ، عن رجال أعمال عملوا فى الاقتصاد وبجدية .

ويقول محمد بدر الدين فى نشرة نادى سينما القاهرة - ٢١ / ٨ / ٨٩ - أنه فى هذا الفيلم العنف واضح وباد فيما يلجأ إليه البطل الفرد للفيلم . فـ " المولد "

يندرج أيضا تحت قائمة طويلة من أفلام العنف والعنف المضاد الذى بدأ كظاهرة فى سينما المرحلة . وتقاطعت مع موجة أفلام انتقاد الانفتاح وحفلت بها سلسلة أفلام نجم المرحلة عادل إمام .

ينتمى فيلم " المولد " إلى السوق التجارى الاستهلاكى من موجة أفلام العنف المصرى – الانفتاحى – كما أن الفيلم يعد تراجعا حتى بالنسبة لمنحى سلسلة أفلام عادل إمام ومستواها العام .

وإذا كان عادل إمام لعب الكثير من شخصيات الانفتاح التى استفادت من هذه المرحلة وحققت الكثير من النجاحات المادية السريعة . والتى ضربت على الناموس البشرى . فإن أفلاما قليلة صورها ، راح يقف فيها ضد هذا النوع من الرجال . وفى بعض الأفلام التى قام الفنان ببطولتها راح يقاوم بعض التجار الجشعين أو يتعرض للقهر منهم لسبب أو لآخر . أغلبه عاطفى . مثل رجل مراكز القوى فى "اثنان على الطريق " وهو عشيق للفتاة التى يحبها وأيضا الجزار الذى يغش فى اللحم يواجهه فى "على باب الوزير" لأنه يرفض أن يزوجه ابنته . وهو الطالب الفقير . كما أن هناك مواجهة مع طاغية فى فيلم " أنا اللى قتلت الحنش " لكن أبرز المواجهة بين شخصية جسدها عادل إمام وبين أساطين الانفتاح حدثت فى فيلم " الغول " وهو واحد من أهم أفلام عادل إمام على الإطلاق .

ورجل الانفتاح فى هذا الفيلم ثرى . يملك اليخوت والعمارات ، لديه جهاز إدارى من الخبراء وأساتذة الجامعة . وهذا الشخص بصرف النظر عن أى عصر ينتمى إليه هو أى رجل قوى بنقوده . يمكنه أن يفعل ما يشاء . فبصرف النظر عن بعض الجمل التى يتبادلها الأبطال فإننا نجد أنفسنا أمام فيلم عادل للغاية حول مسألة الشرف والأخلاق والبطل الشهم الذى نراه فى الأفلام الكلاسيكية الذى يعانى كثيرا لكن يظل يدافع عن الشرف ويبحث عن الحق ضد رجل قوى . والقوة هنا تنبع من مكانته الاجتماعية ، ومركزه المالى . لكنه لا يعتلى أى منصب سياسى ولا يقترب مباشرة من السلطة

مباشرة مثل الكثير ركزت عليهم الصحف والأفلام . ومصدر قلـق هذه الشخصية ليس أبدا التصرف بما هو خارج على القانون . ولكن لخوفه على مؤسسته التجاريـة التـى قد تتعرض لهذا نتيجة لجريمة ارتكبها ابنه الأرعن .

ونحن فى هذا الفيلم أمام شخصيات عامة ، الصحفى البسيط الشريف الذى يعمل فى مجال الصحافـة الفنيـة بعد أن عـانى الكثير مـن كتاباتـه السياسية الصـريحـة حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التليفزيون مشيرة درويش - نيللـى - التـى أصبحـت صديقتـه فيما بعد . ويصوره الفيلـم صادقـا وصريحـا . وواضحـا ، تـزوج يومـا مـن إحـدى النسـاء الثريـات والتـى طلقت منـه لكـى ترتبـط برجل أكـثر ثـراء . وتعيش حيـاة المجتمعات الكبرى بعد أن تبرمت بشقته المتواضعة فى مدينة نصر - حسب رأيها - وأخذت معها ابنتها سحر كى تتولى تربيتها .. تزوجت سوزى عمـار مـن طبيـب مشهور من أجل الملابس والحفلات لقد تغيرت . أما أنا فلن أتغير ..

وعـادل عيسـى هـذا يـتردد ليـلا - فـى بعـض الأحيـان - علـى بـار يحتسـى فيـه الخمـر . وهـذا شـىء عـادل للغايـة بالنسبة لـه . أمـا فهمـى الكاشـف فهـو والـد المذيعـة ولكنـه لا يعترف بهـا أمـام النـاس . وهـو يتضـايق مـن جمـل متفاوتـة مكتوبـة عـن ابنتـه . ويحـاول شـراء الصحفـى الـذى كتـب كلامـا ضـد ابنتـه . كمـا بـدا أنـه قـد اشـترى رئيـس تحريـر المجلـة .وهـو يـردد نفـس التعبيرات التـى قيلـت فـى الصحـف علـى لسـان توفيـق عبـد الحـى حـول صفقـات اللحـم الفاسـد والدواجـن . " فيـه أزمـة لحـوم قلـت المؤسسـة تسـاعد فـى أزمـة اللحـم . قـالوا اللحـم فاسـد ، الشـعب بيـاكل الزلـط . بلهارسـيا علـى بـلا أزرق . أشـمعنى ميكروبـات اللحـم . ولا حـد مـات . ولا حـد عمـى . اللحـم ينعـدم . طبعـا . أنـا برضـه حريص علـى مصلحـة الشـعب ومسيرى أعرفهـا " .

وتلعـب المصـادفـات دورهـا كثيـرا فـى خلـق الصـراع بيـن الصحفـى ورجـل الانفتـاح . فالمصـادفـة وحدهـا تجعـل مـن مشيـرة ابنتـه لا تـتردد عليـه . ومصـادفـة

أخرى تجعل الصحفى موجودا وشاهد على ما حدث فى البار . وجريمة الليل التى تتم بقتل مرسى عامل البار الذى يدافع عن الشرف . ومحاولة الصحفى البحث عن الحقيقة بالتبليغ عن الحادث والدفاع عنه مستميتا . يترك عمله . ويسعى لإدانة نشأت الكاشف . القاتل وابن الرأسمالى الكبير .

ووسط البحث عن الحقيقة أو إخفائها من الطرفين لا مانع أن يعزف الفيلم على نفس النغمة التى يسير عليها الجميع . "يقول انفتاح بنكسب . ما فيش انفتاح بنكسب أكتر".

ونحن أمام فيلم حركة . ولا مانع من مزج أحداثه بواقعنا الاجتماعى فما لبث الفيلم أن ابتلع مثل هذه العبارات وموضوع الانفتاح بشكل عام كى يتفرغ أبطاله لمطاردة بعضهم لأن العبارات التى ذكرت فى النصف الأول من الفيلم لم تضف شيئا على أحداث النصف الثانى . وبالتالى بدت مثل هذه العبارات أشبه بدغدغات لإثارة مشاعر المتفرجين مثلما تدغدغ بعض حركات عادل إمام ضحكات المتفرجين . وإذا تصور البعض أن الدور الذى لعبه الكاشف فى استقطاب بعض أساتذة الجامعة للعمل فى مؤسسته ليس موقفا سياسيا لأن كل هؤلاء العاملين لا يمارسون السياسة . لكن هناك إسقاطا بين طلب الكاشف فى تأليف كتاب بعنوان " مشوار على الأشواك " وكتاب أثار ضجة منذ سنوات قريب العنوان . لكن مؤلف الكتاب عضو فى أكثر من مؤسسة سياسية . أما الخط الذى أكد عليه سمير سيف فى فيلمه فهو الكشف عن الحقيقة فى جريمة البار .

والفساد الذى يستشرى في المجتمع ويصوره الفيلم ظاهرة فى عصر الانفتاح وأيضا فى عصور أخرى عديدة . مثل شرطى المرور الذى يعمل لمصلحة من يدفع الرشوة . وأمين الشرطة الذى يقبض ظرفا به نقود . لكن المواجهة هناك الطبيب

الذى يستيقظ ضميره أكثر من مرة للدفاع عن الحق . ووكيل النيابة حسين أبو ضيف الذى يواصل رحلة البحث عن الحقيقة .

والأجواء التى نراها فى الفيلم أقرب ما يحدث فى شوارع المدن الأمريكية مما نراه فى شوارعنا مثل اليخت . والفخامة فى كل شىء .. والأجواء التى نراها فى الفيلم .. أقرب ما يحدث فى المدن الأمريكية .. وأجواء المافيا وعصاباتها التى تنتظر عادل عيسى كى تنال منه وتضربه ضربا مبرحا . ودور الأجهزة فى إخفاء الوقائع . مثلما حدث فى فيلم "تحرير ل . ب . جونز" لويليام وايلر عام ١٩٦٩ . كما أن عادل عيسى يضع ساطوره بجوار كتاب يقرأه عن الإرهابى العالمى كارلوس . كما نرى رواية مارلو المعروفة " قدر الإنسان " قبل أن يتوجه لقتل الكاشف الكبير رغم أن ما يفعله يختلف عن أسلوب كارلوس فى الإرهاب . وأن رواية مارلو بعيدة تماما عن موضوع الفيلم . أو على الأقل بالنسبة للموقف الذى يقفه الصحفى ضد " الغول " .

ورغم ذلك فإن النماذج البشرية التى يصورها الفيلم موجودة بالفعل فى مجتمعنا . ومثل الأرملة التى تقبل خمسين ألف جنيه كنوع من أنواع التعويض لمقتل زوجها وتتحول إلى حيوان شرس لتدافع عن هذا المبلغ . فزوجها قد مات . لكن النقود يمكن أن تحيى أبنائها . والزوجة الثرية التى تركت زوجها من أجل رجل آخر . وشرطى المرور الذى يقبض مبلغا مقابل التبليغ عن خبر صغير . ورئيس التحرير الذى يبيع أخباره ومقالاته إرضاء لأصحاب الأموال كى يمكن لأمور مجلته أن تمشى . ثم رجال الفكر والأساتذة بالجامعات الذين يدافعون عن قضايا غير عادلة سعيا وراء مكسب أكبر .

وهنــاك أفلامــا أخـرى لعـب فيهـا عـادل إمـام دور شـخص معتـدل فـى حياتـه ولكـن بطريـق أو بـآخر يجـد نفسـه فـى مواجهـة قـوى أخـرى . قـد يكونـون مـن رجـال الإجـرام العتـاة . أو مـن المنافسـين لـه فـى رزقـه وحياتـه . مثلمـا حـدث فـى فيلـم " عصابـة حمـادة وتوتـو " ثـم " جزيـرة الشـيطان " . وهنـاك أفـلام أخـرى كـان فيهـا رجـل العدالـة الـذى يعمـل لديهـا ويدافـع عنهـا مثلمـا حـدث فـى فيلـم " النمـر والأنثـى " ثـم راح يسـاعد هـذه العدالـة بشـكل مباشـر وسـعى إليهـا فى فيلـم " اللعـب مـع الكبـار " .

ومـن المعـروف أن فيلـم " عصابـة حمـادة وتوتـو " مسـتورد تمامـا مـن السـينما الأمريكيـة . وهنـا نـرى حمـادة قـد وجـد نفسـه بـلا عمـل بعـد أن طـرده مديـره " بلبـع " مـن العمـل . ووجـد حمـادة نفسـه أن عليـه أن يعيـش فـى مجتمـع يتكلـم بلغـة المـال الـذى هـو فـى أشـد الحاجـة إليـه . لقـد كـان خبـيرا سـياحيا . وهـو الآن بـلا عمـل . وعلـى زوجتـه توتـو (لبلبـة) أن تضغـط المصـاريف المنزليـة إلـى أقصـى حـد . فلـم يعـد هنـاك حـد . يبحـث الزوجـان عـن الوظـائف الشـاغرة التـى تعلنهـا الصحـف .

وقد صور الفيلم حالة الضنك الشديدة التى عاشتها الأسرة الصغيرة مما يدفع بالزوجين إلى التصرف أحيانا تصرفـات صغيرة كـأن يـأكلان فـى مطعم فـاخر ثم يلوذان بالفرار . وهناك ضغوط متتالية تدفعهما إلى السرقة . فـالابن كريم مريض ويجب البحث عن النقود بأى طريقة . والسرقة هنا شـرعية أحيانـا . وغير شـرعية فى أحيان أخرى . فعندما يذهب الزوج إلى الصيدليـة لشـراء بعض الحبـوب يفاجـأ بالنقود فى متناوله داخل خزينة الصيدلية ، ترتعش يـده ، وهـو يمدهـا لتنـاول ورقـة بمائة جنيه ، ثم ورقة أخرى ، ثم يتجرأ ويأخذ وريقات كثيرة .. يشعر بالسعادة حين يأتى الطبيب إلى ابنه لكن الطبيب إنسان جشع يطلب مبلغا كبيرا مقابل عملية بسيطة لاستئصال الزائدة . يذهب مرة أخرى للصيدلية فلا يفوز بشىء هذه المرة .

ولأن المـرء الـذى اعتـاد علـى الحيـاة فـى المنـاطق المرتفعـة فإنـه يشـعر بالاختنـاق إذا أقـام فـى مكـان منخفض . لـذا فـإن حمـادة يـود الصعـود اجتماعيـا مـرة أخرى مهما كـان الثمـن . يتـدرب علـى ممارسـة السـرقة . فيخـرج مـع زوجتـه ذات ليلـة تحت إلحـاح الحاجـة ويستوليان علـى سيارة يمتلكهـا أحـد العشـاق ويذهبـان إلـى نفس الصيدلية . ينزل الـزوج ويحـاول اسـتخدام مسدسـه إلا أن الصيدلـى يعتقـد أن حمـادة يعـانى من مشـاكل خاصـة بتنظيم النسل فيعطيه علاجـا . وبدلا مـن أن يـأخذ نقـودا فإنـه يدفـع ويخـرج جاثيـا .

والسرقات التـى يرتكبهـا الاثنـان مثـيرة للسـخرية . فعندمـا يدخـل إلـى ملهـى ليلـى ويطلـب مـن زبائنـه السـكارى المـال تحـت تهديـد السـلاح يكـون جـزاؤه علقـة ساخنة . ومـع ذلـك فـإن ميـادين السـرقة يتسـم أهلهـا بالجشـع وسـوء النيـة . مثـل المدرسـة الخاصـة التـى تطلـب مصـاريف باهظـة والجـزار الـذى يبيـع اللحـم بضعـف التسـعيرة . ولعـل هـذا يعيدنـا إلـى مـا سبق أن تحدثنـا عنـه فـى مكـان آخـر مـن هـذا الفصـل . أننـا أمـام نمـوذج مـن اللـص الشريف " روبيـن هـود " .. ولكـن هنـا بشـكل أكثر وضوحـا . وقـد مكنـت هـذه السـرقات التـى حـاول الفيلـم أن يعطيهـا شـرعية خاصـة بـه تجعـل مـن حمـادة وتوتـو مـن الأثريـاء ويقومـان بإنشـاء شـركة الاقتصـاد الحـر . وتتوطـد الصلـة بينهمـا وبيـن بلبـع مدير شـركة السـياحة الـذى سـبق أن طـرد حمـادة مـن عملـه . وهـذا الرجـل كمـا يصـوره الفيلـم لا يتـورع عـن مغازلـة الزوجـة.

ويفكر الزوجـان فى الاسـتيلاء علـى خزينـة نقـوده .. وأثنـاء السـرقة يكتشـف حمادة أن بداخلها أوراقا يمكنهما بها إدخـال بلبـع السـجن .. أنهـا نفس الفكـرة التـى سبق تناولهـا فـى " المحفظـة معايـا " . وتكـون هـذه المسـتندات بمثابـة السـند الـذى يدفعهما للخروج فى حماية الشرطـة .

أما شخصية جلال فى فيلـم " جزيـرة الشـيطان " فتختلـف كثيرا . فهـو ليـس سوى بحار تستعين به فتاة من أجـل الغـوص فـى أعمـاق البحـر الأحمـر مـن أجـل

إخراج شيء فقدته هناك . ويوافق جلال على ذلك رغم أنه لا يعرف هذا الشيء . ويفاجئ أن فوق المركب مجموعة من الأشرار يسعون للاستيلاء على السبيكة الذهبية التى تبحث عنها فاطمة .

ورغم أن جلال شخصية رئيسية فى هذا الفيلم . فإنه ليس محور الأحداث مثل أغلب الشخصيات التى يجسدها عادل إمام . فالمساحة التى أعطيت لشخصية فاطمة دراميا أكثر اتساعا من شخصية جلال الذى عليه أن يعلم فاطمة فن الغوص .

والفيلم نسخة عربية من أفلام أمريكية كثيرة تذهب فيها جماعة للبحث عن أموال . وهناك فيما بينهم خلافات وتفسخ . وهناك قوى ثانية تطاردهم . ولأننا نهتم بنموذج الشخصية التى يجسدها عادل إمام فى أفلامه . فأننا من جديد أمامنا شخص مبتور الجذور . له ماض غير مستشف كثيرا . عليه أن يشارك فى مهمة من أجل مبلغ من المال ، وبمجرد انتهاء هذه المهمة عليه أن يعود ثانية . وقد كتب عماد العبد الله عن عادل إمام فى هذا الفيلم – مجلة فن العدد ٣٢ – أنه " يظل محافظا على خيط كوميدى يذكر المشاهد بالصعلوك أو " الواد الغلبان " الساخط المرح " الداهية " الذى لن يستسلم مطلقا لا للحظة رشد ولا للحظة طفولة ، بل إن الصراع بين اللحظتين هو الذى سيغذى الشخصية الكوميدية إلى الأبد . لذلك يسدد للمشاهد ابتسامته الجانبية المعروفة . ويدعى فى الحانة حالة سكر شديد ليقدم لنا عبر مشهدا كوميديا ناجحا . كذلك وعلى متن المركب . وفى لحظات جديدة لا علاقة بها بأجواء الكوميديا يسدد ليسرا نظرة " بحلقة " قاسية لنجد أن السبب هو سقوط المنشفة التى يلف بها وسطه وكون أسفله أصبح عاريا ، وهكذا يذكر عادل إمام الناس بنموذجه الحقيقى مطيحا فى آن معا بالكابتن جلال وفيلم " جزيرة الشيطان وأى شيطان آخر محتمل " .

ولعل هذه العبارة التى لمست الوتر الحساس قد فسرت السبب الذى من أجله يقبل الناس على أفلام عادل إمام التى يؤدى فيها أدوارا غير كوميدية . فهناك بصيص من

أمل أن عادل إمام سوف يضحك الناس فى أى ظروف . وبالفعل فإن أغلب الشخصيات التى يجسدها يعطيها لمحة من هذا الأمل . والبساطة . ومن خلالها يمكن إحداث الكوميديا . وهناك بعض الأفلام التى خفت حدة هذا البصيص . وتباينت مشاعر الناس نحو الإقبال إليها . الفيلم الأول قام فيه عادل إمام بدور ضابط شرطة بالغ الجدة والمهارة والقسوة . وهو "النمر والأنثى" أما الفيلم الثانى فقد أدى فيه شخصية رجل مصاب بالإحباط تلو الإحباط وهو " الحريف " . ولم يلق النجاح الجماهيرى المقبول .. ورغم أننا لا نتعرض فى هذا السياق الآن إلى نجاح وفشل أفلامه . لذا فإننا سوف نستمر فى التأكيد على الشخصيات التى جسدها عادل إمام فى أفلامه . ولازلنا فى الحديث عن شخصية الرجل الذى له موقف من القانون والعدالة . فبينما راح عادل إمام فى الكثير من هذه الشخصيات يخرج على القانون . فإنه راح يحميه فى فيلم "النمر والأنثى" ثم راح يدل الجهات المسئولة إلى حمايته فى " اللعب مع الكبار".

مع اللقطات الأولى لفيلم " النمر والأنثى " يبلغ سمير سيف متفرجه أنه معجب بفيلم " الرجل الثانى " من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦١ . إنه سيقدمه له فى فيلمه على غرار وشرف الفيلم القديم . تعمد سمير سيف أن يفعل ذلك من خلال استعانته بمجموعة كبيرة من لقطات الفيلم أثناء مشاهدة ضابط الشرطة وحيد للفيلم فى التلفاز .

والمفروض أن " وحيد " فى هذا الفيلم هو بمثابة تكرار للشخصية التى جسدها صلاح ذو الفقار . وهى شخصية ضابط الشرطة الذى يتخفى فى شخصية أخرى كى يدخل عرين إحدى العصابات . وقد شرح صلاح ذو الفقار بين خفة الظل والحركة من خلال أداء بالغ البساطة والجاذبية . أما وحيد فهو يعامل النساء بنفس الجفاء والقسوة التى يتعامل بها مع المجرمين . وعلى هذا الرجل أن يذهب فى مهمة رسمية مع عاهرة ليتصرف على أساس أنه زوجها . وهى بدورها تتصرف على أساس أنها الابنة المفقودة لرجل العصابة الخارج على القانون .

وهذا الشرطى يجد نفسه يعيش فى جو أسرى مشحون بالتوتر والقلق من أجل محاولة الإيقاع بالمجرم وحين يتم اكتشاف أمره تبدأ عصابة المجرمين فى مزج المخدرات بالقهوة التى يتناولها الضابط حتى يصبح مدمنا خلال أسبوع واحد . ويأخذ الفيلم فى تصوير آثار المخدرات على وحيد الذى أصبح خائر القوى . يثير الرثاء ولا يثر أى بهجة بالمرة . وتستغرق هذه العملية الكئيبة الكثير من الزمن الدرامى للفيلم وبعدها يبدأ الشرطى فى مطاردة المجرمين .

ومثلما كتبنا عن هذا الفيلم فى مجلة " الفيديو العربى " - إبريل ١٩٨٨ - فإن عادل إمام رغم خفة ظله بدا غريبا قياسا إلى الدور الذى جسده صلاح ذو الفقار مثل محاولة إلقاء تعليقات مضحكة بلا داعى . ولعل الجمهور قد تعاطف كثيرا مع عادل إمام وهو يجسد شخصية الضابط الذى حطمته دفعات المخدرات حتى أنه تبول على نفسه فى الفيلم . وقد سمعت فى الصالة التى شاهدت بها الفيلم جمهورا يصفق بين الحين والآخر لعادل إمام . ورغم هذا فإن رنين التصفيقات التى دوت من أيادينا الملتهبة ونحن نشاهد " الرجل الثانى " .. ونحن مازلنا أطفالا فى أوائل الستينات هذا الرنين يدوى أكثر وأعلى - عبر كل هذه السنوات - من رنين التصفيقات التى سمعتها من أيام فقط .

أما الشخصية التى جسدها عادل إمام فى " اللعب مع الكبار " فهى أكثر الشخصيات نورانية فى جميع أفلامه . فهو الشاب الذى تخرج من الجامعة ولا يجد وظيفة . ووسط المعاناة فى الحصول على ما يريده كشاب . فإنه يسعى إلى محاربة الفساد بطريقة تختلف . فى البداية لا تعرف لماذا يتصل بجهاز مباحث أمن الدولة . يبادر إلى ذهن المتفرج أنه بالفعل يمتلك القدرات الوراثية لمعرفة ما يمكن أن يدور فى الغد . تعرف مباحث أمن الدولة أن هناك مصنعا سوف يحترق . وأن هذا قد رآه ، الشاب فى الحلم .

وفى الفيلم تنعقد صلة غريبة وقوية بين الشاب والضابط . فنحن أمام ضابط بشوش يفهم كيف يتعامل بالحسنى مع الأشياء وهو رقيق . ولديه رؤيته للعالم أيضا .

ولا يحاول أن يضغط على " مصدره " المهم أنـه بعد بعض الشك فيـه ، يصدقـه ، ويصبح قريبا منه ، بل أنه ينتشله من ضابط آخر سعى للقبض عليه ومعاملته بعنف .

ويهمنا هنا أن نكشف نورانية هذا الشاب .. فهو يبدو دائما أمامنا ، وكـأن نورا يشده إلى مقاومة الشر . فهناك مـن سيهرب المخدرات .. وهنـاك شـخصيات تتولى مناصب حساسة تتصرف ضد القانون .

والمتفرج يتعامل طيلة الفيلم مع هذه الشخصية بصفتها نورانية . فليـس لديهـا هدف سوى أن تحارب الخروج على القانون . وهى لا تربح مـن هـذا العمـل . كمـا أنها ترفض التعامل كمرشد بصفة رسمية . وفى دقائق قليلة فى نهاية الفيلم نفهـم أن الأمر لم يكن حالة نورانية . ولم يكن من الظواهر الوراثية . فهناك صديق له يعمـل فى سنترال رمسيس . وهو يتصنت على المكالمات . ويعرف ماذا يمكـن أن يحـدث من عمليات مشبوهة . ويشترك مـع زميلـه فـى مقاومـة هـذا الشـر قـدر الإمكـان .. فهناك " صداقة عميقة تؤلف بين قلبيهمـا " وهمـوم مشـتركة تربـط بيـن روحيهمـا . وهدف ما جعل مصيرهما مشتركا .

ونحن هنا أمام فيلم يكشف مجـددا رجـل الانفتـاح . لكـن يهمنـا هنـا أننـا أمـام شخصية حالمة . ولعل مشهد الخاتمة خير دليل على ما يتسم بـه مـن سـمات . فهـو بعد مصرع صديقه فـى داخـل السـنترال ووسـط الطلقـات التـى تتقـاذف مـن ضـابط المباحث ورجال العصابة . وفى مشهد غريب بـالغ الشـاعرية . يـردد " أنـا بـاحلم " أكثر من مرة . وينتهى الفيلم ونحن نسمع مثل هذه العبارات .

تلك هى أهم الشخصيات التى جسدها عـادل إمـام فـى زمـن نجوميتـه وحتـى كتابة هذه السطور كانت ذات علاقة بالقانون سواء معه أو ضده . كما كان لهـا أثـر مباشر بالانفتاح . وهناك أفلام أخرى عكست أثر زمن الانفتاح على الناس . وسـوف نتعرض لها أيضا فى محض حديثنا .

فبالنظر إلى الشخصيات التى جسدها منذ عام ١٩٧٩ وحتى الآن سوف نـراه قد جسـد شخصية الصـحفـى فـى فيلمـى " ليلـة شـتاء دافئـة " و"الغـول" .. كمـا جسـد

شخصية الطالب فى " رجل فقد عقله " و " على باب الوزير " و " على الطريق " و " خللى بالك من عقلك " .. وجسد شخصية المهندس فى " كراكون فى الشارع " ورأيناه محاميا فى " خللى بالك من جيرانك " كما عمل موظفا عاديا فى أفلام عديدة منها " غاوى مشاكل " و" زوج تحت الطلب " كما ظهر كشخص الجان فى " الإنس والجن " وعمل مدرسا فى " الإنسان يعيش مرة واحدة " و " الإرهاب والكباب " .

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الناس قد تهافتت لرؤية عادل إمام لأنه يجسد الشخصية التى يحبونها والسمة الغالبة فى هذه الشخصية كانت " الشطارة " ولكن هناك استثناء غريب من هذه القاعدة .. فرغم أن عادل إمام قد جسد شخصية عامل مهنى فى إحدى ورش صناعة الأحذية فى فيلم " الحريف " ورغم أنه كان لاعب كرة ماهر فى هذا الفيلم ، فإن المتفرج لم يقترب كثيرا من هذا الفيلم . وأغلب الظن أنه لم يتقبل تلك المرارة التى تعيشها تلك الشخصية .

وفى رأيى أن شخصية فارس فى فيلم " الحريف " من أهم الشخصيات التى جسدها عادل إمام .. إنه رجل شغوف جدا بالحوارى .. ليس فقط لأنه يعيش فيها .. بل لأنه يلعب فيها أيضا الكرة .. بل لأنه يحيا هنا فوق سطح إحدى العمارات القديمة . لا يرى سوى سماء فوقه . غرفة صغيرة تجاورها غرف أخرى يسكنها بشر الصلة بينهم شبه مقطوعة ، ولا يتم الاتصال بين فارس وبينهم إلا فى ظروف قاهرة غير محسوب لها . عندما يتم اتهام فارس فى جريمة قتل امرأة عجوز بالعمارة فإنه يجد نفسه مشاركا كالجارة فى الاتهام . وعندما تموت أمه يجد فارس أن عليه أن يسكب دموعه فوق صدر جارته العاهرة التى تتردد على شقق بعض سكان العمارة الأثرياء .

وفى حياة فارس امرأة هجرته . إنها سعاد التى انفصلت عنه بالطلاق قبل ثلاث سنوات لأنه ضربها بشدة . وهو رجل يعانى من إحباط تلو الإحباط . ويرى أن الكرة الشراب مهرب جيد تمده بصفة " الحريف " التى يناديه بها الآخرون . وهو يحمل هذا السيف – كفارس – فى حين ، لكنه فى أغلب الأحيان نراه يكسر هذا السيف ويحطمه .

وهناك امرأتان فى حياته . امرأة تحبه تأتى إليه ويذهب معها أحيانا . إنها زميلته – زيزى مصطفى – التى تعمل معه فى ورشة صناعة الأحذية .. تدافع عنه لدى صاحب العمل عندما يطرده . تحدثه دائما أنه يطارد امرأة أخرى ترفضه . وفارس لا يتجاوب كثيرا مع هذه المرأة رغم كل ما تكنه من حب نحوه إلا أنه يتركها يوما وقد قرر ألا يعود مرة أخرى .

أما عن علاقة فارس بمطلقته فهى علاقة شد وجذب يأتى إليها أحيانا ويدعوها لتناول مشروب . فتتمنع مثلما تفعل كل أنثى . تسأله حين يزورها فى المنزل أن يتناول غداءه معها . وهى تكرر الطلب كلما زارها . لكنها تخبره أنها سوف تخطب لرجل آخر . ليس لإثارة غيرته . ولكنها تنوى ذلك فعلا . فهى امرأة غامضة . وحين تتيقظ مشاعرها نحو طليقها تسأله إن كان فى حاجة إلى المال . يتركها ويسير فى الحوارى الضيقة دون أن يلتفت إليها .

وإذا كانت هناك علاقة ما بين فارس وبعض النسوة يرتبط بهن بصورة أو بأخرى . فإن هناك علاقة حميمة بينه وبين الحوارى التى يسير فيها ، إنها حوارى طويلة ضيقة ، فقيرة ، والبيوت داخلها هى نفس بيوتنا ، نفس ألوان الجدران ونفس الصور التى نضعها فيها . شقة سعاد . وغرفته الصغيرة التى يأوى فيها . وأيضا قريبه القادم من الصعيد بحثا عن فرصة عمل فى العاصمة .

وهناك علاقات متعددة يرتبط بها فارس . مثل تلك العلاقة التى تربطه بابنه . إنه يدفعه أن يصبح إنسانا أكثر نقاء . ونحن لا نعرف الكثير عن علاقاته مع الآخرين إلا من خلال التحقيق الذى يتم حول مقتل الجارة العجوز ، فالضابط يوجه لفارس اتهاما بأنه رجل عنيف . وأنه ضرب امرأته ضربا مبرحا فطلبت منه الطلاق ، وفارس لا يزال عنيفا حتى اللحظة الأخيرة . ومع ذلك فإنه عندما يلتقى بقطاع الطرق فى بور سعيد يخرج لهم نقوده دون مقاومة حتى لا يضربونه . ومع ذلك يفعلون . والعنف

الذى يمارسه فارس مع طليقته لا يحدث مع الآخرين . فهو لطيف المعاشرة تجاه زوجة أبيه التى يطلب منها أن ترقص . وهو سلبى أمام أبيه وجاحد تجاه أمه خاصة عندما يتلقى خبر وفاتها مثلما تلقى مرسى خبر وفاة أمه . قريب فى كثير من الأحيان من الإسكندرانى الأعرج الذى هو لاعب كرة قديم يتوق إلى الماضى من خلال لعبة الكرة الشراب والذى يصر أن يسمى " فارس بالحريف " فى كل المباريات والذى يصدم عندما يعرف أن فارسه قد باع المباراة فى بور سعيد . لكنه يسعى إلى الاتفاق على مباراة أخرى سيربح منها مبلغا طيبا إلا أن " فارس " يخسر الحساسية ، فهناك الجنس والسياسة والتأكيد على رموز عصر الانفتاح ومحاولة مغازلة متاعب الناس بشكل أو بآخر فهناك دائما حقائب مليئة بملايين الدولارات وهناك شخص فقير يسعى دائما أن يتحول إلى مليونير وينجح فى ذلك بشكل أو بآخر .

وفى الحقيقة فإن رغبتنا فى الكتابة عن الانفتاح فى السينما المصرية كان يجب أن يدرس ظاهرة أخرى ألا وهى ظاهرة نادية الجندى . ولم يمكن دراسة هذه الظاهرة دون الوقوف عند مجموعة الأفلام التى مثلتها نادية الجندى فهى " نجمة الجماهير " كما أطلقت على نفسها فى أفيشات الأفلام التى تتولى إنتاجها . وتنتمى أفلامها التى قامت ببطولتها فى الثمانينات إلى الانفتاح قلبا وقالبا.. وقد آثرنا أن نركز بحثنا هنا على ما مثله عادل إمام فى هذه السينما .. على أن نترك الفرصة لآخرين لمتابعة بقية سينما الانفتاح فى دراسات أخرى مماثلة أو ذات سمات مختلفة .

المهم أن بهذا الكم من الأفلام يمكن أن نحس أن الشخصيات التى جسدها عادل إمام لم تأتى من قاع المجتمع كاملة . وإنما ارتدت طاقية الفلاح فوق ملابس رعاة البقر . مثل تلك الشخصية التى جسدها فى فيلم "عنتر شايل سيفه" فالفيلم

مقتبس من فيلم تركى حول فلاح سافر إلى ألمانيا وهناك وجد نفسه يعمـل فـى أفـلام إباحية . وقد أقتبس الفيلم قصة هذا الفلاح وأضاف إليها الكثير من السمات المصرية مثل سذاجة الفـلاح الـذى يلقـى بنفسـه فـى النـافورة كـى يجمـع الأمـوال التـى يلقيهـا السائحون من أجل أن يقتات . والأمثلة على ذلك كثيرة .

تلك كانت محاولة للتعرف على ظاهرة من أهم ظواهـر سـينما الانفتـاح فـى مصر ولعل القارئ قد لاحظ أننا لم نتوقـف عنـد كـل أفـلام الفنـان فـى تلـك الفـترة . وخـاصـة أفـلامـه الأخيرة مثـل " الإرهــابى " و " بخيـت وعديلـة " ولنـا فيهـا عـودة وأننا حاولنا الوقوف عند محطة بعينها .. كما أننا سعينا أن نكـون موضـوعيين قـدر الإمكان .. حيث تعاملنا مع النص السـينمائى . فـلا شـك أن الـذى ربـط عـادل إمـام بالناس هى أفلامه وأعماله الفنية .. وأن هذه هى العلاقة التى تهمنا فى المقام الأول .

هناك تحول واضح فى عمل وابداع كل فنان ، تنقله إلى مرحلة اخـرى تلفت إليه الأنظار أكثر، وفى سينما عادل إمام يمكن اعتبار أن التعـاون الثلاثـى المشـترك الذى مثله كممثل ، مع كاتب السيناريو وحيد حامد والمخرج شريف عرفه ، بمثابـة مرحلة تحول واضحة دخل من خلالها عادل إمـام إلـى مرحلـة أكثر وعيا ونضـجا بالقضـايا الاجتماعية والسياسية واستطاع هذا الثالوث أن يقدم أفلاما بها نبض الناس. ولفتت انظار النقاد أن هناك التزاما أكثر وعياً يحدث لدى إبداع نجمهم المفضل .

ولا يمكن أن نقول أن هذه المرحلة قد تولدت فجأة ، فهناك أفلام كثيرة لعـادل إمام كممثل ، عزفت على وتر الهم الاجتماعى مقل "الغول " و "الحريـف" و"حتـى لا يطير الدخان" و"كراكون فى الشارع" .

ومما لاشك فيه أن جرأة وأهمية النص السينمائى الذى كتبه وحيد حامد لأفلام عادل إمام فى الثمانينات ، كان وراء نجاح هذه الأفلام بالإضافة إلى جاذبيـة الممثـل نفسه ثم أسلوب الإخراج الذى مارسه مخرجون من طراز سمير سيف وأحمد يحيـى لهذه الأفلام والذى لاشك فيه أن وحيد حامد قد قدم العديد من الأفلام المهمة فى تلـك

الفترة ، لم يقم عادل إمام ببطولتها من أبرزها " البرئ " و "ملـف فـى الاداب " وبـدا فيها كم هو مهموم بمسألة علاقة الفرد بالشرطة . وكيـف أن المواطـن العـادى عليـه أن يتحول إلى منتقم من قوى أشد منه ، يسن العدالة بنفسه ، فيواجه قوى عليا وهـو لا يكاد يملك حتى ثمن سكين صغير يمكن أن يستعمله .

وفى أغلب أفلام وحيد حامد هناك هذه المواجهة الغير متكافئة بين طرفين ، وبجد المواطن العادى نفسه فى ظروف لم يكن يحسب أنه سيواجهها ، كمـا يجـد أن أمامه خيارا واحدا هو السلاح والعنـف ، مثلمـا حـدث لشـخصية الصـحفى فـى فيلـم "الغول" ولشخصية المجند فى نهاية فيلم "البرئ " ... وأيضا لشخصية عبيط القربـة فى نهاية فيلم " الهلفوت " وأيضا للطبيبة فى فيلم " التخشيبة " .

ويؤكد هذا أن وحيد حامد يكتب النص الذى يمكنه أن ينجح بنجوم كبـار ، أو بدونهم ولكن لاشك أن تقمص عادل إمام لبعض هذه الشـخصيات التـى كتبهـا وحيد حامد قد ساعد فى زيادة التفاف الجمهور حولهـا والتـى مـا تملكـه مـن "هـم " عـام ، وقضية ذات خصوصية فرديـة ، لكنهـا تعكس أحـوال المجتمـع ، وقـد بـدا هـذا فـى الكثير من الأفلام التى كتبها وحيد حامد وقام ببطولتها عادل إمام ، مثل قضية الثـأر فى فيلم " الإنسان يعيش مرة واحدة " لزكى صالح عام ١٩٨١ ، ثم " الغول " لسمير سيف عام ١٩٨٢ ، "الهلفوت" لسميرسيف ١٩٨٦ وغيرها .

لكن مما لاشك فيه أن وحيدحامد قد عاد ليتعاون بشكل أشد حميمية مع عـادل إمام من خلال الأفلام الأربعة التى عملا فيها معا فى النصـف الأول مـن التسـعينات وهى على التوالى " اللعب مـع الكبـار " عـام ١٩٩١ و"الإرهـاب والكبـاب" ١٩٩٢ ، "المنسى " عام ١٩٩٣ ، ثم "طيور الظلام" ١٩٩٥ وكلها من إخراج شريف عرفـه، ولا يمكن اعتبار أن هذه الأفلام بمثابة تحول لـدى وحيـد حـامد ، قدر مـاهى تحـول واضح فى اتجاه عادل إمام ولشريف عرفة ، فقبل هذه الأفلام الأربعة ، كان المؤلف يكتب عن السـلطة ، ويتصـدى لبعض الغاشم منهـا ، ويدخـل منحنيـات خطـرة مـع السلطة التنفيذية خاصة من الشرطة ، وقد بدا من خلال شخصية ضـابط الشرطة فى

فيلم " البرئ " وأيضا فى " التخشيبة " و" الهلفوت " وبدا فى هذه الأفلام ، وغيرها ، كأنه يدخل فى دائرة لم يجرؤ مؤلف من قبل أن يقترب منها ، حتى وإن حدث فإنه لم يخسر أحد أن يكرر الدخول من فيلم لآخر، ليصور ما يحدث فى أقسام الشرطة ، وإلقاء التهم جزافا على البعض من المواطنين الأبرياء فى " التخشيبة " ، و"ملف فى الآداب " ، بل واعتقال أبرياء فى المعتقلات مثلما حدث فى "البرئ " .

إذن ، فهموم الكاتب لم تتغير، وظل فى أفلامه التالية مع زميله عادل إمام وشريف عرفه يستكمل معالجة موضوع المواطن العادى بالأجهزة التنفيذية . مثل علاقة حسن الشاب العاطل ، بمباحث أمن الدولة فى اللعب مع الكبار ، وعلاقة مواطن عادى آخر، مجرد مدرس بسيط إذا زعقت فيه زوجته يرتجف ، ويأتى لها بالخبز فوق رأسه ، إلى أن يقوم باحتلال مبنى مجمع التحرير . لدرجة تزعج السلطات ، ويدفع وزير الداخلية نفسه للحضور ، ومعه معاونوه من أجل حل هذه المشكلة فى فيلم " الإرهاب والكباب " ثم هنا مواطن عادى ربما آخر يسمى يوسف لا يتسع عالمه عن التحويلة التى يعمل بها فيجد نفسه فى مواجهة مع أساطين المال والمجتمع وهو بالطبع غير مستعد بالمرة للدخول فى مثل هذه الصراعات فى فيلم "المنسى " ثم يدخل عالم المحاماة السرى ويكشف عن إساءة استخدام هذه المهنة فى فيلمه الأخير "طيور الظلام " .

ولكن لاشك أن هناك تحولا ملحوظا ، وتباينا حقيقيا بين أفلام قام ببطولتها عادل إمام على المستوى الفنى ، ومستوى الهم العام قبل هذه الأفلام وبعدها ، مثل "المولد " و "مسجل خطر" و"حنفى الأبهة " و"جزيرة الشيطان " وبين نوع الأفلام ، التى قام ببطولتها عادل إمام فى التسعينات حتى وإن لم تكن من إخراج شريف عرفة ، وتأليف وحيد حامد ، مثل فيلم "الإرهابى " لنادر جلال عام ١٩٩٤ ، على سبيل المثال .

كما أن التعامل مع هذا الثالوث يعد بمثابة تحول واضح لشريف عرفة ، الذى كون منذ فيه لمه الأول " الأقزام قادمون " ثنائيا إبداعيا مع كاتب السيناريو ماهر

عواد وبدا هذا السيناريو مهتما فى المقام الأول بكوميديا الفنتازيا ، وتمثل فى "الدرجة الثالثة" و"سمع هس " و"يا مهلبية يا "، ثم انفصل عرفة تماما عن هذه المرحلة ليربط نفسه بنجم له شهرة ومكانة عادل إمام سواء فى السينما أو المسرح فهو من أخرج له مسرحية "الزعيم" ويكف تماما عن العمل مع غيره حتى الآن .

وبدا هذا الثالوث متفاهما ، وكأنه ظهر فى فترة ازدادت فيها الأحداث السياسية سخونة ، وكان لابد من دخول السينما إلى هذه الدائرة ، وسرعان ما وجد عادل إمام نفسه يدخلها بكل جسارة وقد تلازم ذلك مع دخوله دائرة المواجهة مع الإرهاب ، فسافر مع فرقته إلى ما يشبه الغزو الغنى إلى أسيوط لعرض المسرحية "الواد سيد الشغال " ونشرت الصحف صورة الناس تستقبله عند رصيف قطار المدينة ، ثم فى شوارعها ، كأنه زعيم سياسى ، أو بطل مقدام وعكس هذا الاستقبال إجابة لسؤال : هل على مثل هذا الفنان الموفق أن يستمر فى تقديم أفلام للتسلية فقط، أم عليه أن يقدم أفلاما جديدة تمزج بين التسلية ، والقضايا ا لعامة ؟

لذا ، لم يكن التغير فى نوعية الأفلام وليد الصدفة ، بوجود نص سينمائى جاءه ، فقام بتمثيله ، فنجح ، ولكن بمواقف ما تلازمت مع عرض أفلام أقل أهمية ، ثم كان على الفنان أن يختار ما يناسب مواقفه ، وهنا جاء فيلم "اللعب مع الكبار" ففيه تم الدخول لأول مرة إلى مبنى مباحث أمن الدولة بلاظوغلى ليكشف نماذج من العاملين هناك فى هذا الجهاز الحساس . ليس فقط من خلال ما يمارس رجاله من مهام ، ولكن أيضا باعتبار أن هؤلاء الضباط بشر لهم نقائصهم وكواملهم . ولهم نقاط قواهم وضعفهم .

وإلى هذا الجهاز الأمنى جاء مواطن بسيط ، يسكن فى حى شعبى وعاطل رغم حصوله على شهادة جامعية ، وطلب مقابلة المسئولين ، فيقابله المقدم معتصم ويخبره أن لديه معلومات من جرائم سوف تدور فى مكان ما ، كأن يحترق أحد المصانع الهامة بفعل فاعل وأن يقوم عضو

مجلس الشعب بتهريب هيروين فى حقيبة دبلوماسية . وسرعان ما يثير هذا العاطل حيرة أجهزة الأمن ، فمن أين له بمثل هذه المعلومات وأمام هذا الغموض ، فإن الضابط معتصم ، مع الأخذ فى الاعتبار ما يتمتع به من مرونة خاصة يتقرب إلى حسن ، ويبدأ فى التعرف منه على مصادره ، لكن الشاب يصر أنه يشاهد أحلاما مستقبلية ، يرى فيها أشياء سوف تحدث فى الواقع وسرعان ما تدور منافسة بين اثنين من كبار رجال الضباط أحدهما هو الذى يتقرب من حسن - المقدم معتصم - ويصبح صديقا له ، والآخر يتعامل معه بعنف ، ويحاول إجباره أن يدلى بما يعرفه من خلال القوة ، لكن حسن يصر أنه يعرف كل شئ عن طريق أحلامه . وسرعان ما يكشف لنا الفيلم أن هناك مؤسسات فوقية تحاول حماية المنحرفين ، وأن حسن لا يحلم ، بل يعرف خبايا ذلك العالم الفاسد من خلال صديق له يعمل فى السنترال المركزى للهاتف ويستمع إلى مكالمات الناس ، وأن الأمر لا يتعلق بحلم ، بل بواقع مربر، تكثر فيه قضايا الفساد، والخارجون على القانون ، وخاصة فى علية القوم . ويبدو ضابط مباحث أمن الدولة بما له من سطوة ، وأيضا بما يتمتع من مرونة وسماحة ، وكأنه عاجز عن التوصل إلى حل ، حيث يستطيع غيلان المجتمع أن يتسللوا إلى السنترال ، وأن يطلقوا الرصاص على حسن وصديقه .

ويكشف الفيلم بين تناقض البيئة الاجتماعية التى ينتمى إليها حسن ، والغرفة الضيقة التى يعيش فيها وظروفه الحياتية لشاب عاطل رغما عنه ، وبين عالم الثراء الفاحش ، ولاشك أن دخول نجم كبير إلى هذه المنطقة يجعل المتفرج يحس أن المجتمع قد اقترب من المحظورات . بل اقتحمها ، وأنه يضع نفسه فى دائرة للحكم عليه ، فهو إما أن يتحول إلى مواطن عليه فقط السير فى ركب السلطات والدولة ، وإما أن يبين أساليبها فى معاملة الناس ، عما يحكيه بعض المواطنين الذين دخلوا هذا المكان فى عنوة أو رغبة ، وقد صور الفيلم أن حسن هو الذى ذهب بنفسه إلى

هذا المكان فى البداية ، ولم يقم أحد باستدعائه ، ثم ما لبث أن جاء الرجال ليأخذونـه معهم مما أثار تساؤلات أهل المنطقة ، كما كشف الفيلم أن هناك من يحسن استغلال ما لديه من سلطات ، وهناك من يسئ استخدامها .

وهكذا ، وقف الفنان ، سواء الكاتب أو المخرج أو الممثـل فـى منطقـة يمكنـه منها جذب احترام الجميع ، سواء المعارضين أو الأنصار ، أو حتى أصحـاب العمل، وبالتالى المتفرج العادى .

وهنا تولدت المعادلة الصبة ، ولاقى الفيلم قبولاً من النقاد والجمهور وبدا فـى هذا العمل ما يستوجب الوقوف عنده وهو أداء الممثلين أنفسهم ، باعتبار أن النص الجيد يدفع الممثل إلى تقديم أفضل ما لديه وإلى جانب عادل إمام ، بدا حسين فهمـى فى أفضل حالاته ، وارتفع أداؤه ليكون هذا الفيلم أحسن أعماله على الإطلاق .

وهذا النجاح ، لاشك أنه قد دفع نفس الثـالوث ليدخل نفس الدائرة مجددا ، دائرة رجال الأمن وأروقة وزارة الداخلية ، فبعد الدخول إلى غرف ومكاتب مباحث أمن الدولة ، كانت الخطـوة الثالثـة هـى وزير الداخليـة نفسـه والدخـول إلـى مجمـع التحرير الذى تمتلك فيـه نفس الـوزارة العديـد مـن الإدارات . مثـل مكافحـة الآداب والجوازات والحراسة ، ولذا ، فلابد لوزيـر الداخليـة أن يـأتى بنفسـه لمفاوضـة مـن قاموا بالاستيلاء على المبنى فى أول حادثة من نوعها .

ولاشك أن الفكرة المتخيلة التى قدمها وحيد حامد مبتكرة ، وتعد بالغة الجرأة، كما أنه وجد نفسه أمام معادلة صعبة ، فدخول مجمع التحربر فى وضح النهار يعنى وجود العديد من النماذج البشربة التـى يجـب التركـيز عليهـا فـور أن تبدأ الأحـداث الساخنة ، وفى البداية ، لـم يكـن هنـاك سـوى شـخص واحد يمثلـه عـادل إمـام ، أو الموظف أحمد الموظف بإحدى شركات المدينة ، وهو مجرد نقطة عـابرة فـى آلاف الموجات البشرية التى تـأتى إلـى مبنـى المجمـع يوميـاً مـن أجل مصلحـة بسيطـة ، ويعانون من الإجراء ات القانونبة الروتينية ، ويبدو هذا الموظف نقطـة مـن طوفـان

بشرى يدخل المبنى ويقف فى طابور أمام المصاعد ، ثم ينحشر داخل المصعد ، وهناك مئات ، بل آلاف الأشخاص على السلم إذن فهو حالة تمثل كل هذا التيار الهادر من البشر وهمومهم .

وهذا الموظف ، لا يصطدم مع السلطة فى البداية بل مع موظف ، قد يكون ممثلاً للوظيفة ، لكنه لا يمارس هذه الوظيفة فى وقتها ، بل يتغيب عنها كما يتغيب وهو فيها ، وفى هذا الفيلم بدأت أول مواجهة مع المتطرفين، أو الذين لا يمارسون الدين بشكله الأفضل ، فذلك الموظف الملتح ، لا يتواجد أمام مكتبه لممارسة مهام وظيفته ، بل زميلته التى لا تكف عن الثرثرة فى الهاتف فى أمور شخصية تافهة ، ويعكس هذا حال آلاف المواطنين الكادحين إلى المجمع وكيف يمكن أن يصيبهم الإحباط فى لحظة تدفع إلى المواجهة . ويكشف الفيلم أن هذا يحدث كل يوم فأحمد يأتى إلى هذا المكان أكثر من مرة وعليه أن يستأذن رئيسه فى العمل للذهاب لإنجاز مثل هذا الأمر ، وفى المجمع هناك العشرات من هؤلاء المصريين المحبطين . بداية من جندى المراسلة لضابط كبير يتعامل مع جنوده بازدراء واحتقار ثم بنات الهوى اللاتى يتم القبض عليهن وشمعى أحد الضباط لجبر إحداهن على الاعتراف وإلا ورطها فى قضية خطيرة . وهناك ماسح الأحذية الذى يتعامل فقط مع أسفل ما فى البشر ويجد هؤلاء وغيرهم لحظة مناسبة للانفجار الذاتى والاستيلاء على المجمع .

ويفرد الفيلم مساحة درامية واسعة لأسباب الإحباط التى أصابت الموظف أحمد . وبالتالى عندما يواجه الموظف الذى يدعى الحق ظاهرا ، ولا يمارس ما عليه بالأسلوب الحسن ، فإنه يمثل كل من رأيناهم فيما بعد ، ينضمون إليه . ويتعاطفون معه ، هو إذن ، مواطن عادى مثل حسن ، يجد نفسه فى حلبة مواجهة .

ولا يبدو الفيلم كأنه فى صدام فقط مع التطرف الدينى، بل مع كل تطرف .. التطرف الإدارى والتطرف فى السلوك العام ، مثل سلوك العاهرات ، اللاتى يبعن أجسادهن من أجل المال ، فمن جانب هناك ذلك الموظف الذى لا يمارس عمله ، وذلك الضابط الكبير الذى يمارس السخرة على جنوده ، وكما سبقت الإشارة ، فإن الفيلم يدخل إحدى الدوائر المحظورة ، اجتماعيا وسياسيا ، فهناك قانون غير مكتوب يبدو منه أن على أى مواطن أن يكون حذراً وهو يتعامل مع شخص متدين ظاهريا، مهما فعل وإلا التصقت به التهم ، فيجب عدم الإشارة أن الوظيفة أهم من الصلاة .

وأنه يجب عدم الصلاة باستمرار فى مكان الوظبفة أو أن الملتحى يتصرف تصرفا قد يسئ إلى السلوك العام ، باعتباره الرمز، وبالتالى تتولد دائرة من السلطة غير الرسمية تقف ضده ، أما السلطة الأخرى فهى رسمية وقد بدا أن هذه الأخيرة يمكن أن تتحمل انتقادات السينما إلى حدود بعيدة ، أما السلطة الأولى فإنها لا تسمح بذلك .

وهذه هى دائرة الخطر التى دخلها الفيلم ، فسرعان ما جاء تصور أن هناك إرهابا قد استولى على المجمع . وليست هناك أى إشاره إلى هذا الإرهاب ، ونوعيته ، ولكن باعتبار أن هناك أشخاصا يستخدمون السلاح ، ويمكنهم تفجير أنابيب البوتاجاز، فإن وراء ذلك قوى مسلحة لها مطالب .

ولأننا بصدد الإشارة أن الفيلم دخل منطقة الانتقاد الحاد ، فإن الفيلم قد صور مساعدى وزير الداخلية بشكل كاريكاتورى فى ملامحهم وشكلهم العام ، أما وزير الداخلية . " كمال الشناوى" فقد بدا رجلاً طيبا معتدلا لا يميل إلى استخدام العنف ويحترم آراء الشعائر الدينية ويمارسها وهو فى النهاية يختار الحل السلبى .

ويبدو الوزير هنا أيضا فى حالته الإنسانية فهو ليس آلة ، ولكنه بشرا يردد فى أسى واضح يعبر عن همه ألا يسمع الوزير خبراً يسر النفس أبدا ؟ فهذا الشخص محاصر بالهجوم والمعاناة وليس به أى جبروت . وهو يترك مكتبه من

أجل التفاوض مع أطراف لا يعرف حدود قوتهم ولا مطالبهم سوى بعض الكباب ويردد .. الحوار أولا.. حفاظاً على دماء المواطنين .

وأهمية هذا التصور لوزير الداخلية أنه يعطى توازناً بين ما يريد الفيلم أن يقوله ، فهو يرى أن الوزير الذى يبدو فى أحسن صورة لا يشترط أن يكون مساعدوه بنفس الشكل ، وبشكل عام فإن المواجهة هنا تبدو هادئة، رغم محاولات رجال الأمن اقتحام المبنى أكثر من مرة ، ورغم خراطيم المياه لصد الاقتحام ثم تفجير أنبوبة بوتاجاز فإن الأمور انتهت بسلام فقد حدث تعاطف بين الرهائن والمجموعة المسلحة وتبدو المطالب شخصية . لذا فإنه عندما تم إطلاق سراح الجميع ، اندمج الجميع معا وخرجوا من مبنى المجمع فى حراسة رجال الشرطة ويقف أحمد ليرد على سؤال لأحد الصحفيين أنت كنت فى المجمع بتعمل أيه ؟ فيقول : كنت رايح أنقل أولادى لمدرسة قريبة من بيتى بينما يخاطب قائد قوة الاقتحام الوزير قائلا:

– ليس فى المبنى أى إرهابيين . ماسح الأحذية وجندى المراسلة فى مكانهما المعتاد فقط .

وباعتبار أن وزير الداخلية هو أعلى سلطة أمنية فى البلاد ، فإن وحيد حامد ، وزميله عادل إمام وشريف عرفة ، كان عليه أن يبحث عن دائرة أخرى كى يدخلها فى فيلميه التاليين : " المنسى " ، " طيور الظلام " فتوجه الثلاثى بعد ذلك للكشف عن سطوة السلطة الاجتماعية . مثل رجال الأعمال فى الفيلم الأول . ثم دهاليز المحاماة فى الفيلم الثانى والحقيقة أن وحيد حامد قد وجد نفسه فى دائرة التكرار من خلال فيلم " المنسى " وأن الدائرة التى عليه أن يدخلها ضيقة ، سبق له ولغيره التعامل فيها ، والدخول إليها وهى دائرة المواجهة بين الهامشين وأساطين المال فى المجتمع ويمثل الطبقة الأولى عامل التحويلة يوسف المنسى الذى يفضل دوما العمل فى

نوبة الليل ، فيجد نفسه داخل دائره الأحلام . يتخيل منها كيف تأتى إليه حسناوات الخيال ، يرقصن أمامه ويقمن بإغرائه وبينما هو فى إحدى تخيلاته ، إذا به يشاهد إحداهن تقترب منه . إنها غادة اسما وجسداء وهى ليست خيالاً بل واقع حقيقى ، هربت من مسكن مديرها المليونير أسعد الذى أقام على مسافة قريبة حفلا ضخما لرجال الأعمال . وعرض على أحد ضيوفه أن يقدم – بناء على طلبه – وجبة جنسية ممتعة تتمثل فى غادة وكان أجر المرأة الحسناء أن تتلقى مبلغاً طيبا أمام هذه الصفقة ، التى سوف تدر بالتالى على أسعد صفقة أخرى عالية القيمة . :



لقطة من فيلم
" الإنس والجن "



لقطة من فيلم
" الإرهاب والكباب "



لقطة من فيلم
" الواد محروس
بتاع الوزير "

عادل إمام

١٩٦٤ : أنا وهو وهى
١٩٦٦ : ثلاث لصوص
مراتى مدير عام
الخروج من الجنة
الراجل ده ها يجننى
كرامة زوجتى
أجازة بالعافية
١٩٦٨ : أنا الدكتور
عفريت مراتى
كيف تسرق مليونير
أفراح
حكاية ٣ بنات
حلوة وشقية
١٩٦٩ : أنا ومراتى والجو
سبعة أيام فى الجنة
فتاة الاستعراض
لصوص لكن ظرفاء
نص ساعة جواز
الناس اللى جوه
١٩٧٠ : يا حبك يا حلوة
حب المراهقات
رضا بوند
المراية
١٩٧١ : رحلة لذيذة
شباب فى العاصفة
غرام فى الطريق الزراعى
بنات فى الجامعة
البيوت اسرار
مذكرات الآنسة منال
١٩٧٢ : أضواء المدينة
برج العذراء
١٩٧٣ : البحث عن فضيحة
شىء من الحب
الشياطين والكورة
عندما يغنى الحب
١٩٧٤ : ٢٤ ساعة حب
شياطين إلى الأبد
المهم الحب
الزواج السعيد
١٩٧٥ : آلو أنا القطة
البحث عن المتاعب
صابرين
الكل عاوز يحب
١٩٧٦ : أزواج طائشون
جواز على الهواء
ملك التاكسى

ممنوع فى ليلة الدخلة
١٩٧٧ : الأرواج الشياطين
جنس ناعم
حرامى الحب
زهرة البنفسج
١٩٧٨ : البعض يذهب للمأذون مرتين
شباب يرقص فوق النار
عيب يالولو .. يالولو عيب
اللعبة
المحفظة معايا
١٩٧٩ : إحنا بتوع الأوتوبيس
الخدعة الخفية
خللى بالك من جيرانك
رجب فوق صفيح ساخن
قاتل ما قتلش حد
مغامرون حول العالم
١٩٨٠ : أذكياء لكن أغبياء
الجحيم
شعبان تحت الصفر
غاوى مشاكل
رجل فقد عقله
١٩٨١ : أمهات فى المنفى
انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط
الإنسان يعيش مرة واحدة
المشبوه

ليلة شتاء دافئة
١٩٨٢ : عصابة حمادة وتوتو
على باب الوزير
١٩٨٣ : حب فى الزنزانة
خمسة باب
الغول
المتسول
ولا من شاف ولا من درى
عنتر شايل سيفه
١٩٨٤ : احترس من الخط
الأفوكاتو
حتى لا يطير الدخان
الحريف
مين فينا الحرامى
واحدة بواحدة
اتنين على الطريق
١٩٨٥ : أنا اللى قتلت الحنش
الإنس والجن
خلى بالك من عقلك
رمضان فوق البركان
الهلفوت
زوج تحت الطلب
١٩٨٦ : سلام يا صاحبى
كراكون فى الشارع
١٩٨٧ : النمر والأنثى
١٩٨٩ : المولد

١٩٩٠ : جزيرة الشيطان

حنفى الأبهة

١٩٩١ : شمس الزناتى

اللعب مع الكبار

مسجل خطر

١٩٩٢ : الإرهاب والكباب

١٩٩٣ : المنسى

الواد سيد الشغال

١٩٩٤ : الإرهابى

١٩٩٥ : بخيت وعديلة

طيور الظلام

١٩٩٦ : النوم فى العسل

١٩٩٧ : بخيت وعديلة ٢ (الجردل والكنكة)

١٩٩٨ : رسالة إلى الوالى

الواد محروس بتاع الوزير



الفصل السادس والعشرون

نســـاء مضحكات

هل الكوميديا فن قائم للرجال وحدهم ، وفى المقام الأول ... ؟

وهل المسرح وسيط درامى كوميدى أفضل بكثير من السينما ؟

إجابات هذه الأسئلة تكاد تكون مجزومة بالإيجاب فى أغلب الأحيان ، مع حالات استثناء مثل كافة أمور الفن الذى يعرف الاستثناء من النظريات الثابتة .

ولو نظرنا إلى ممثلات السينما اللاتى عملن بالكوميديا فسوف نجد أن بدايات الكثيرات منهن كانت فى المسرح ، بل وأن لمعان أسمائهن كان فى المسرح قبل السينما ، أو أن التغير من الأداء التراجيدى إلى الكوميدي كان بسبب النجاح فى تجسيد أدوار الكوميديا السينمائية .

بالطبع فلدينا حالات استثناء ، لكن لو بدأنا الحديث من خلال شويكار فإنه حسب تصريحاتها وأحاديثها الصحفية فإننا لم نتصور يوما ما أن تكون ممثلة كوميدية ، ولاشك أن هذا قد جاء عن طريق نجاحها فى المسرح ، والأدوار الأولى فى السينما بالنسبة لها لم تكن تشير إلى أنها ستكون واحدة من

أهم نجمات الكوميديا فى السينما والمسرح فى مصر . لكن لاشك أن لكل فنان تحولاته ، ولو طالعنا أدوارها فى "حبى الوحيد " ، " الضوء الخافت " ، و " غرام الأسياد " و " عروس النيل " ثم " أدهم الشرقاوى" وغيرها لأدركنا مدى المسافة التى تجمع بين الاثنين ، صاحبة الأدوار الجادة، والممثلة المضحكة فى عدة أفلام خاصة فى الثنائى الذى صنعته مع فؤاد المهندس فى السينما والمسرح والإذاعة . وقد شكل هذا الثنائى ظاهرة متميزة فى عالم الكوميديا فى الستينات فتهافت عليه المخرجين فى كافة المجالات .

إذن فشويكار ، كانت ممثلة كوميدية فى المقام الأول مع المهندس ، وعندما ابتعدت عنه ، عز عليها أن تستمر فى نفس المسار سواء فى المسرح أو السينما ، كأنما كان المهندس هو باعث ومولد ما يضحك فى داخلها .

أما بالنسبة للمسرح ، فلاشك أن مساحة الخشبة كانت تتيح للممثلة أن تتحرك بحرية زائدة عن الحد فتطلق كل ما بطاقتها ، وقد بدا هذا واضحا فى مسرحيتى " سيدتى الجميلة " و "حواء الساعة ١٢ " بينما بدت أدوارها السينمائية أقل إضحاكا مما هى عليه فى المسرح .

بل إن هناك الكثير من الأدوار السينمائية لم تكن شويكار هى المثيرة للضحك ، بقدر ما هى ممثلة عادية يفجر المهندس كل الضحك ، أو أغلبه فى الفيلم ، وتعالوا معا نواجه دورها فى أفلام من طراز "`الراجل ده حيجننى " ، " أخطر رجل فى العالم " و " مطاردة غرامية " وغيرها .. فهى فى الفيلم الأول كانت امرأة جادة ، تتعامل مع زوجها بحزم وخشونة ، ذلك الذى قد يذهب لشراء شيء ما ، فلا يعود إلا بعد أيام . وقد بدت هذه الزوجة بالغة الجدية فى الجزء الثانى من الفيلم ، بعد عودتها من الرحلة التى صارت فيها امرأة ثرية ، فوقفت بحزم ضد ظهور زوجها بهذا الشكل الذى لا يتناسب مع الشكل الذى تصورته الابنة عن الزوج الغائب .

نحن أمام ممثلة كوميدية ، حالة ، ، لكن الجو من حولها بلور الضحكات التى تتفجر منها ، ولاشك أن الممثلة قد بدت فى أحسن أحوالها فى الأفلام المأخوذة عن

تمثيليات الإذاعة ، الناجحة مثل " شنبو فى المصيدة " ، و " العتبة جزاز " ، و " أنت اللى قتلت بابايا " .. حيث اعتمدت الكوميديا على اللفظ ، وعلى أسلوب الشخصية فى نطق حرف القاف وما شابه ، ومن سذاجتها ، إذن فقد كانت شويكار فى أحسن حالاتها عندما يتيح لها الوسيط أن تفعل ذلك أو عندما تتمكن من أن تفعل ذلك من خلال قوة الضحك فى النص .

أما الممثلة الثانية التى لمعت بين السينما والمسرح بنفس القوة فهى نبيلة السيد ، وهى أيضا حالة نجاح خاصة فى المسرح ، لمعت أمام أمين الهنيدى فى الإذاعة والمسرح . وتعد نبيلة السيد امتدادا للشخصيات التى جسدتها زينات صدقى لكن هذه الأخيرة كانت ظاهرة من خلال مزيج متعدد السمات ، كالشكل والعونسة ، ورغبتها فى أن تكون ذات حيثية فى المجتمع، لكن لاشك أن الكثير من الأدوار التى مثلتها نبيلة السيد كانت بمثابة خروج من دائرة زينات صدقى ، فقد كانت امرأة متزوجة من المعلم رضا فى أفلام كثيرة منها " رضا بوند " و " عماشة فى الأدغال " ، و"إمبراطورية المعلم" .

وإذا توقفنا عند دورها فى فيلم " أبى فوق الشجرة " فإن الشخصية التى تجسدها نبيلة لم يسبق لزينات صدقى أن جسدتها قط . ربما لأن نبيلة كانت أجمل كامرأة عن زينات ، فهى فى هذا الفيلم تؤدى دور ابنة الليل التى تغوى الرجال .. وقد تغوى بالجسد ، وقد تغوى باللفظ .. لكن لاشك أنها تقبل الدور الذى تقوم به ، بأن تظل تابعة لسيدتها العاهرة ، وهى يمكنها أن تستقطب الرجال الأكبر سنا ، مثل والد الطالب عادل كى تبتز منه النقود ، مثلما هى التى تدخل على سيدتها ومعها إيصال الكهرباء ، أو إيجار الشقة من أجل أن يدفع الزبون .

إذن ، فنبيلة السيد قد نوعت أسباب الضحك ، وهى امرأة تلقائية تصلح للقيام بأدوار عديدة تنتمى إلى أدوار بنت البلد بكافة أشكالها ، غير صالحة بالمرة لأن

تكون من أبناء الطبقة الأرستقراطية تحرك يديها بتلقائية ، وتنطق بعبارات تكسر الحاجز بينها وبين الناس ، وخاصة الشخصية التى قدمتها ، مثل عبارة " هو إيه ده يا خويا ده " .

وفى أحوال كثيرة لعبت نبيلة السيد دور الأم خفيفة الظل العصرية ، لكنها تخاف على ابنتها ، أو الفتاة التى تتولى رعايتها ، وإذا كانت قد عملت فى بيوت الهوى فى أفلام عديدة مثل " السكرية " و " بالوالدين إحسانا " فإن دور الأم فى أفلام من طراز " إلى المأذون يا حبيبى " و " ملك التاكسى " قد غير من صورة الأم التى صارت على يدى نبيلة السيد جذابة تماما .

والمشاهد لا ينسى لنبيلة السيد دور الفلاحة الساذجة فى فيلم "البحث عن فضيحة" .. فهى تجد نفسها فى بيت عصرى ، تتصرف بتلقائية ، وتجد نفسها فى مواجهة عريس مودرن ، إنها هدية من السماء جاءتها من حيث لا تنتظر أى امرأة ، ترتدى أكثر من قطعة من الملابس وقد اكتسى وجهها بالوشوم الكثيرة ، وبرقت عيناها من الدهشة ، وفى النهاية تردد وهى تقبل عريسها سمير صبرى " بأحبه يا بوى " .

ولاشك أن نبيلة السيد تختلف عن شويكار من حيث البداية ، فقد عرفناها فى فرقة ساعة لقلبك ، أى أنها كانت دوما الممثلة الكوميدية ، مجرد ذكر اسمها على أفيشات الفيلم كفيل أن تعرف أننا سنضحك .

أما الممثلة الثالثة التى نؤكد عليها فى هذا الفصل ، فهى سناء يونس ، باعتبار أنها من جيل ثالث جاء بعد شويكار ، ونبيلة السيد ، وعندما رأيناها على المسرح ، وفى أدوار صغيرة فى السينما لم نكن نتصور أن هذه الفتاة الأقل جمالا سوف تضحك الناس بهذا القدر فى المسرحيات والأفلام . فدور البطولة الذى قامت به فى فيلم " جنون الشباب " كان لفتاة كئيبة مصابة بالسحاق ، مغرمة بصديقتها ، وينتهى بها الأمر إلى الانتحار ،

والجدير بالذكر أن هذا الدور قد مثلته سناء عام ١٩٧٣ ، ولم يعرض إلا بعد سبع سنوات ، كانت أثنائها قد تألقت فى مسرحيات عديدة ، وتنبه مخرج من طراز سمير سيف إلى موهبتها ، فجعلها تقوم بدور فراشة فى مدرسة ، عليها أن ترافق التلاميذ مع الأستاذ فرجانى فى رحلة إلى القاهرة فى فيلم " آخر الرجال المحترمين " ١٩٨٤ .

وبتلقائية غير معهودة عنها . صارت تطلق الضحكات ، فهى شديدة الحرص والخوف على التلاميذ ، تصرخ بصوت زاعق ، وتتحرك فى هلع من أجل الاطمئنان عليهم ، وفى هذه الحركات تثير الضحك من حولها . حتى عندما يتم اكتشاف اختفاء طفلة ، فإن أى حركة تقوم بها " الفراشة " الملتاعة تفجر الضحك والسبب أن المتفرج قد اعتاد أن يفعل ذلك فى لحظات هلعها السابقة .

وقد جسدت سناء يونس دور العانس التى لا تلبث أن تعثر على عريس فى فيلم " الفضيحة " الذى نالت عنه جائزة أحسن ممثلة فى مهرجان الإسكندرية عام ١٩٩٢ من إخراج فاروق الرشيدى . فبعد أن تأخر سن الزواج بها ، كان عليها أن توافق على الزواج من رجل كبير السن ، يبدو أبله أكثر منه إنسان عادى .

وفى أفلام كثيرة كانت سناء يونس بمثابة المرأة التى تزوجت فى غفلة من الزمن ، وصارت تعانى من نظرة زوجها الذى لا يتوانى أن يخونها ، أو أن يتزوج عليها ، فيثير فى قلبها الحزن والحسرة ، لذا ، كم خرجت الشخصية التى تجسدها من حدود الكوميديا إلى دائرة الحزن ، مثلما حدث فى فيلم " الجوع " لعلى بدر خان ١٩٨٦ ، وفى فيلم " دنيا الله " لحسن الإمام كانت الشحاذة التى تكتنز المال ، وتضع الغمامة على عينيها . أما فى " المزاج " فقامت بدور سجينة كفيفة ، ولم تكن مفجرة لأى نوع من الضحك .

كما أن الممثلة التى لمعت ككوميدية فى السينما فى تلك الفترة هى هالة فاخر ، وقد تفجرت موهبتها الكوميدية فى دور شقيقة الزوج فى فيلم "

عفريت مراتى " لفطين عبد الوهاب ١٩٦٦ ، حين عادت زوجة أخيها من دار العرض بعد مشاهدة وقائع فيلم ريا وسكينة ، وتقمصت شخصية امرأة قاتلة ، فوجدت الفتاة نفسها محاطة بسكين ، وبريق عين امرأة تنطق " حسرة عليكى يا شابة .. " بدت الفتاة هنا أشبه بالذبيحة التى تستعد لأن تسلم روحها لمن يملك السكين .. وفى تلك اللحظات أسرع الأخ بالعودة إلى المنزل من أجل اللحاق بزوجته قبل أن تذبح أخته .

ولم يكن تألق هالة فاخر السينمائى بنفس قدر تواجدها فى الأدوار الكوميدية التى أتيحت لها فى التليفزيون ، ورغم أنها أثارت الضحك فى أفلام من طراز " مين يجنن مين " و " الولد الغبى " ، و " بنت اسمها محمود " و " ليس لعصابتنا فرع آخر " فإن هناك بطولة وحيدة فى السينما للممثلة لم تضف إليها كثيرا وذلك لضعفها ، وهو فى فيلم " الجواز للجدعان " لنجدى حافظ ١٩٨٣ . وفيه تجسد دور مها ، الزوجة الثرية الأقل جمالا ، والتى يتسم زوجها بعلاقاته النسائية المتعددة ، وعندما تنجب مولودها تنشغل مها عن زوجها ، مما يدفع به إلى أحضان الممثلة المعروفة شريفة التى تحاول إقناعه أن يطلق مها كى يتزوجها ، ولكنه يرفض ، ومن الواضح أن قوة سمير الجنسية هى سبب تعلق مها به ، فهى تصرخ فى وجهه أن يطلقها ، وأن يرمى عليها يمين الطلاق ، وتستجلب له أباها وأمها ، ويصر الأب على أن يتم الطلاق ، لكن ما أن ينفرد سمير بامرأته ، ويغلق الباب ، حتى نسمع "دربكة" ، وضربا ، وأشياء توحى أن هناك معركة من نوع آخر ، تخرج مها بعدها منشرحة الصدر ، وتطلب من أبيها أن يتجاوز عن أخطاء الزوج .

ومسألة حسن وجمال ممثلة الكوميديا تعتبر نسبية ، فلا يشترط أن تفتقد هذه الممثلة الجمال مثلما حدث مع مارى منيب وزينات صدقى ونبيلة السيد وسناء يونس ، ثم عائشة الكيلانى فيما بعد ، فنحن أمام ممثلات

جميلات قمن بأدوار كوميدية ، ناجحة مثل شويكار ، لكن غالبا ما يكون جمال الممثلة الكوميدية مقبولا ، أو فلنقل بدرجة متوسطة ، بحيث يكون شكلها بمثابة العمل المرن للدور ، وينطبق هذا الأمر على ممثلات من طراز سهير البابلى ، وإسعاد يونس ، وسعاد نصر ، وهالة صدقى ، وخيرية أحمد .

وإذا توقفنا عند خيرية أحمد . فهى التى جاءت من فرقة ساعة لقلبك. لكن السينما حصرتها فى دور الخادمة ، أو فى أدوار صغيرة ، وقد كانت فى حاجة إلى مخرج من طراز فطين عبد الوهاب ، والأعمال التى تبقى فى ذهن المتفرج ، مثل الممثلة التى تتباكى على زوجها الراحل فى "أكاذيب حواء" عام ١٩٤٩ حيث راحت تصرخ دوما على طريقة الممثلة المسرحية ، أما فى " صباح الخير يا زوجتى العزيزة " فهى الموظفة التى تحضر دوما متأخرة بسبب انشغالاتها الأسرية ، وهى تعيب فى المديرة التى لم تتزوج ، والتى تقف لها بالمرصاد ، دون أن تعرف أن المديرة تقف وراءها ، وتسمع كل ما تقوله . كما أنها الموظفة التقليدية الأكولة ، التى يهمها أن تركب سيارة مع زملائها من أجل توصيلة مريحة فى " أميرة حبى أنا " ١٩٧٥ لحسن الإمام .

ولاشك أن خشبة المسرح باتساعها لخيرية أحمد فى مسرحيات من طراز " نمرة ٢ يكسب " كانت أفضل بكثير من أدوارها السينمائية فى أفلام من طراز " السيرك " ، " الحياة نغم " ، " كباريه الحياة " ، و " بمبة كشر " وغيرها .

ويمكن أن ينطبق نفس الكلام على سعاد نصر ، التى لمعت فى التليفزيون فى دور زوجة سنبل فى مسلسل " رحلة المليون " ولكن هذا لا يعنى أن هناك محطات متميزة يمكن الوقوف عندها فى أفلامها ، مثل دور البطولة أمام محمد صبحى فى " هنا القاهرة " عام ١٩٨٥ ، ومثل دورها فى " بيت القاضى " ، أما فى " الضائعة "

فهى إحدى النساء النمامات فى القرية ، واللاتى يسعين إلى الإيقاع بزميلتهن الممرضة ، من أجل إبعادها عن إحدى بلاد الخليج لإعادتها مرة أخرى إلى وطنها .

ويعتبر دورها فى فيلم " البداية " لصلاح أبو سيف ، كفتاة انكسرت قدماها ، فصار عليها إطلاق التعليقات المضحكة كواحد من أبرز أعمالها ، فهى فـى محنـة ، محنة القدم المكسورة ، وأيضا وجودها فى مكان معزول فـى واحـة بعد أن سقطت بها الطائرة مع زملائها .

وسـعاد نصـر تكسـب الـدور حيويـة ، باعتبارهـا أنهـا دومـا تنـدب حالهـا ، الـذى وصلـت إليـه ، فمـن خـلال قدرتهـا علـى فعـل ذلـك ترفـع صوتهـا ، تضـع يديهـا فـوق رأسـها ، كأنهـا تدعـى علـى المتسـبب فـى وصولهـا إلـى هـذه الحـال ، ولـذا فـإن المتـاعب التـى أحـاطت بهـا فـى شـوارع مدينـة القـاهرة فـى فيلـم " هنـا القـاهرة " لعمـر عبـد العزيـز ١٩٨٥ تدفـع إلـى الضحـك الأسـود بقـدر مـا تدفـع إلـى الرثـاء .. وقـد بـدت هـذه الشـخصية مرسـومة غالبـا فـى الأفـلام التـى جسدتها سـعاد نصـر علـى الشاشـة . ففـى " خليـل بعـد التعديـل " هـى الزوجـة الريفيـة السـاذجة ، التـى كـل همهـا هـو إسـعاد زوجهـا الموظـف الـذى صـار رئيسـا لمجلـس الإدارة ، ترتـدى " المـدورة " ، وترقـى زوجهـا وتلفـه بعبـارات النسـاء بنـات البلـد ، وهـى غيـر قـادرة علـى التطـور ، أو مجـاراة التغـيرات التـى تحـدث مـن حولهـا ، لـذا فـإن زوجهـا يقـع بسـهولة فـى شـباك سـكرتيرته التـى تجيـد اللغـات وتتمتـع بحسـن ملحـوظ .

الضحك هنا يتولد من التناقض الذى تعيشه هذه المرأة ، والواقـع الـذى يجـد الزوج نفسه فيه ، والغريب أن أكثر المضحكات فى السينما المصرية كن يعشن فـى بيئة شعبية ، يرتدين الملابس الرثة أو الفقيرة ، مثلمـا ستفعل سـعاد فـى فيلـم " أبـو كرتونة " وعندما سترتدى ثياب امرأة من سيدات الأعمال فى فيلم " فارس المدينـة " لمحمد خان ١٩٩٢ ، فإننـا نراهـا امـرأة ارتفعـت اجتماعيـا مـن طبقتهـا ، وصـارت

تنغص على زوجها الذى يكاد أن يشهر إفلاسه بعد أن كان أحد رجال الأعمال المرموقين .

وفى فيلم " اللى رقصوا على السلم " ١٩٩٤ جسدت دور الموظفة التى عليها أن تتزوج من زميلها بأى ثمن ، وأن يعثر الاثنان على مسكن ملائم ، فينصب عليها أصحاب العمارات ، كما أن المبلغ الذى لديهما لا يكفى ، ويقيمان لدى امرأة وحيدة فى قصرها .. بل هى أيضا هنا مغلوبة على أمرها ، تتحكم فيها الظروف وتدفع بها إلى المعاناة ، وتضحك من مأساتها .

وفى فيلم " عتبة الستات " لعلى عبد الخالق ١٩٩٥ ، جسدت دور سيدة من طبقة شعبية ، تنطق بعبارات تلقائية عن الإنجاب ، وكرامة الشيخ هناجة ، حيث تبدو كأنها قد صارت سجلا ينطق الكلمات بسرعة تختلط فيها المعانى ببعضها ، فلا تكاد تعرف ماذا تقول ..

وقد جسدت إسعاد يونس أدوار مشابهة لما قدمته سعاد نصر ، فتارة نراها الفتاة التى تردد الكلمات المتلاحقة ، وهى ليست بالمرأة البالغة الجمال ، لذا فإنها لا تثير الرجل الذى تحبه ، والذى غالبا ما ينظر إلى غيرها من النسوة ، وقد كانت الممثلة أكثر حظا وموهبة من غيرها من ممثلات الكوميديا ، خاصة فى جيلها ، لكنها سرعان ما عملت فى أفلام ضعيفة القيمة الفنية ، ووصفت بأنها الممثلة التى يمكن أن تقبل أى دور . ولن ينقذها من عثرتها سوى نجاحها فى التليفزيون فى مسلسل " بكيزة وزغلول " الذى كتبته بنفسها ، فلما نجح كتبت للسينما فيلما لم يلق نفس النجاح هو " ليلة القبض على بكيزة وزغلول " .

وينطبق على إسعاد يونس ، ما يمكن قوله بالنسبة للعديد من ممثلات الكوميديا فى السينما العربية ، حيث أن قدرتها كمضحكة تأتى من وجودها إلى جوار ممثل له قوة إضحاك عالية مثل عادل إمام ، فلاشك أنها قد لمعت عندما عملت أمامه فى فيلم " شعبان تحت الصفر " ، ثم " المتسول " ، و

"الأفوكاتو" ، ثم بدأ نجم الضحك فيها يخبو مع أفلام كثيرة من طراز " إضراب المجانين " ، و " شاطئ الحظ " و " القتل " ، " امرأة فى السجن " ، وغيرها .. وقد كتب الناقد مجدى فهمى عن أداء إسعاد يونس فى فيلم "شعبان تحت الصفر" فى مجلة الشبكة أنها أدت أحسن أدوارها حتى الآن ، وفى حركات معينة كانت تلازم نطقها ، وحبذا لو تفرغت إسعاد للتمثيل ولم توزع جهودها بين الغناء والرقص ، وطلاء وجهها باللون الأسود من أجل أغنية مفروض فيها ، أنها سودانية ، هنا مثلت إسعاد بإتقان ، ولهذا نجحت .

والذى يهمنا هنا هو التأكيد على أن الممثلة الكوميدية ، كانت دوما فى الأفلام ظلا للممثل الكوميدى ، ففى أفلام الممثلة ، كانت موجودة إلى جوار ممثلين آخرين يجىء المتفرج من أجل مشاهدتهم ، مثل سمير غانم فى " يا رب ولد " ومحمد صبحى فى "المشاغب ٦ " ، ثم يونس شلبى فى "طابونة حمزة" ، و " كفر الطماعين " . حيث أنها كانت الوحيدة التى تولد الضحك مع رفيقتها بكيزة فى فيلم كان أغلب العاملين به من غير ممثلى الكوميديا ، لكن الغريب أن الممثلة بدت كأنها قد خلعت ثوب الضحك تماما فى بعض أفلامها ، مثلما حدث فى " المجنونة " و " أبو الدهب " .

أما سهير البابلى فلم تبدأ فى السينما كممثلة كوميدية إلا فى أدوار صغيرة مثل " لوكاندة المفاجآت " لكنها كانت دوما الفتاة المبتهجة ، السعيدة، المقبلة على الحياة مثلما حدث فى " يوم من عمرى " ، و " جناب السفير " و " أخطر رجل فى العالم " ، لكن لاشك أن هناك الكثير من الأدوار قد ابتعدت فيها الممثلة عن الكوميديا ، مثل " أميرة حبى أنا " و "العاطفة والجسد" ، و " حدوتة مصرية " ، و " دقة زار " بل وبدت بالغة الحزن فى فيلم مثل " وعد ومكتوب " .

ومن المثير للدهشة أن الناس التى ضحكت على المدرسة الوقورة عصمت وتهدد تلميذها بهجت الأباصيرى بأنها ستقطع لسانه من لغاليغوه فى

مسرحية " مدرسة المشاغبين " التى توجت شهرتها كممثلة كوميدية ، رغم أنها لم تكن مضحكة كثيرا فى هذه المسرحية ، فهذه الممثلة لم تلعب سوى القليل من أدوار الكوميديا بعد نجاح المسرحية . وفى الوقت الذى كانت فيه فى أحسن حالاتها على المسرح ، من خلال أعمال من طراز "ريا وسكينة"، و " على الرصيف " و " عطية الإرهابية " فإنها لم تكن موفقة كثيرا فى السينما الكوميدية وبدت شخصا مختلفا فى أفلامها ، بل إن أدوارها فى الستينات كانت أكثر إضحاكا . ولعلنا نتذكر دور الخطيبة فى فيلم " جناب السفير " لنيازى مصطفى التى تشعر بالغيرة الشديدة على خطيبها سكرتير السفارة ، خاصة من أختها ، فتطارده إلى مبنى سفارة شيشان ، وتقلب حياته إلى نكد لذيذ ، تقذفه بالأطباق ، وتؤرق عليه ليله .

وفى " أخطر رجل فى العالم " لنيازى مصطفى قدمت سهير البابلى شخصية إحدى رجال العصابات الدولية ، التى تقف إلى جوار مستر إكس فى عملياته ، خاصة التى يقوم بها فى مصر ، وهى فى هذا الفيلم صانعة ضحكات أكثر من الشخصية الرئيسية التى كانت متوترة على خطيبها .

ولاشك أن سهير البابلى قد وهبت نجاحها كله إلى المسرح ، ونظرت إلى السينما باعتبارها فن هامشى يجىء فى المرتبة الثانية .

إذن ، ليست هناك ممثلة كوميدية بعينها كان الناس يذهبون من أجلها لمشاهدة فيلم ما أسوة بنجمات السينما الأخريات ، ولم يأت اسم واحدة منهن فى الأفيشات قبل النجم المشارك لها ، ويعكس هذا أحوال الكوميديانات ، ولاشك أن هذا يعكس أزمة ظهور أسماء جديدة من النساء فى عالم الكوميديا سوى واحدة من طراز عائشة الكيلانى ، التى لعب شكلها ضدها ، لكنها وقفت أمام كل من معالى زايد ، وعبلة كامل وصفاء السبع فى فيلم "سيداتى آنساتى" .

وليست عائشة الكيلانى هى أول ممثلة بهذا المستوى المتواضع من الجمال ، فقد عرفت السينما الكثير من ممثلات الكوميديا الثانويات اللائى عملن فى مثل هذه الأدوار ، ولعل المتفرجين القدامى يتذكرون كيف كان شكل مارى باى باى ، التى عملت لأكثر من أربعين عاما ، كانت فى شبابها تفتقد الجمال ، وظلت تعمل فى هذه الأدوار طويلا ، هى الدميمة تتعفف وتتهم من حولها الرجال أنهم يغازلونها ، كما أنها لا تتورع عن الوقوف فى طريق الرجال ، وتفرض نفسها عليهم ، وقد صارت الممثلة الثانوية غير مثيرة للضحك فى أفلامها الأخيرة ، وكنا قد رأيناها فى أفلام من طراز "النمر" ، و " عاشور قلب الأسد " ، و " حب الرمان " ثم " يا تحب يا تقب " .

إذن ، فالكوميديا تتطلب قدرا من الجمال ، ليس الجمال الخارق ، ولكنه الجمال المقبول ، وإذا كانت إحسان الجزايرلى كبدينة لم تدفعنا إلى الإضحاك إلا باعتبارها زوجة لبحبح ، فإن الممثلات البدينات أثرن الضحك إشفاقا عليهن مثل ليلى حمدى وإنجيل آرام ، فى الوقت الذى كانت ممثلات من طراز مارى منيب ونعيمة الصغير بارعات فى إثارة السخرية مما تفعله الحموات ، ولعل ممثلة من طراز نعيمة الصغير كان يكفيها أن تؤدى دورا فى " الشقة من حق الزوجة " كى تدخل فى إطار تاريخ الكوميديا ، وهى فى رأينا ممثلة كوميدية من الطراز الأول ، وهناك مشهد فى فيلم "الأقوياء" لأشرف فهمى حين داهمت الشرطة الدار ، فراحت تضرب مؤخرتها بالنار ، وهى تنعى حظها ، هذا المشهد يدخل الممثلة فى دائرة كبيرات ممثلات الكوميديا العربية .

وفى تاريخ نعيمة الصغير أدوار هامة تدفعنا إلى أن نسطر حولها الكثير من الصفحات فى " الليلة الموعودة " ، و " السطوح " ، و " على بيه

مظهر والأربعين حرامى " ، و " رمضان فوق البركان " ، وغيرها ، لكن السؤال الآن ، هل اقتصرت الكوميديا على ممثلات غير جميلات ؟ ..

الإجابة لا بالطبع ، فكم من جميلات كن بالغات خفة الظل وعليك أن تتابع نعيمة عاكف ، و صباح ، ويسرا ، وشادية ، وسهير رمزى ، ولاشك أن لكل ممثلة دورها الكوميدى المميز ، راجع قوائم ممثلات من طراز ليلى مراد ، وسعاد حسنى ، ونادية لطفى ، وهند رستم ، وسوف تكتشف أن النساء مضحكات ، لكن السينما المصرية تفضلهن حسناوات ، يمكنهن الإضحاك فى المقام الأول .





لقطة من فيلم " هنا القاهرة "

شويكـــــار

١٩٦٠ : حبى الوحيد
١٩٦١ : الضوء الخافت
غرام الأسياد
١٩٦٢ : دنيا البنات
آخر فرصة
الزوجة ١٣
١٩٦٣ : الباب المفتوح
الحسناء والطلبة
المجانين فى نعيم
من غير أمل
النشال
صاحب الجلالة
١٩٦٤ : أدهم الشرقاوى
إعترافات زوج
أمير الدهاء
أنا وهو وهى
حديث المدينة
فتاة شاذة
المارد
هارب من الزواج
١٩٦٥ : أقتلنى من فضلك
الرجال لا يتزوجون الجميلات
الشقيقان
١٩٦٦ : غرام فى أغسطس
أجازة غرام
أجازة بالعافية
١٩٦٧ : أخطر رجل فى العالم
الراجل ده ها يجننى
١٩٦٨ : أرض النفاق
أشجع رجل فى العالم
شنبو فى المصيدة
مراتى مجنونة مجنونة
مطاردة غرامية
المليونير المزيف
عالم مضحك
١٩٦٩ : أنا ومراتى والجو
العتبة جزاز
١٩٧٠ : أنت اللى قتلت بابايا
٤/١ دستة أشرار
سفاح النساء
عريس بنت الوزير
١٩٧١ : غرام فى الطريق الزراعى
نحن الرجال طيبون
١٩٧٣ : شلة المحتالين
مدرسة المراهقين
الشحات
١٩٧٥ : الجبان والحب
الكداب

الكرنك
النداهة
١٩٧٦ : دائرة الانتقام
فيفا زالاطا
سنة أولى حب
١٩٧٧ : جنس ناعم
دعاء المظلومين
السقا مات
فتاة تبحث عن الحب
من أجل الحياة
طائر الليل الحزين
١٩٧٨ : المرأة هى المرأة
شباب يرقص فوق النار
١٩٨٠ : الأخوة الأعداء
١٩٨١ : الذئاب
خلف أسوار الجامعة
القرش
١٩٨٢ : أرزاق يا دنيا
١٩٨٣ : الخبز المر
العربجى
درب الهوى
١٩٨٤ : بحر الأوهام
بيت القاضى
الطيب افندى
ممنوع للطلبة
النصابين
السطوح
١٩٨٥ : سعد اليتيم
سنوات الخطر
الموظفون فى الأرض
١٩٨٦ : ابنتى والذئاب
رجل لهذا الزمان
اليوم السادس (مصر / فرنسا)
١٩٨٨ : اغتيال مدرسة
زمن الممنوع
الكماشة
١٩٩٠ : جريمة إلا ١/٤
النصاب والكلب
١٩٩١ : بنت الباشا الوزير
تحت الربع
١٩٩٣ : أمريكا شيكا بيكا
١٩٩٤ : كشف المستور

وداد حمــدى

١٩٤٨ : الشاطر حسن
أحب الرقص
طلاق سعاد هانم
١٩٥٠ : آه من الرجالة
قمر ١٤
مكتب الغرام
المليونير
البطل
١٩٥١ : ضحيت غرامى
بلد المحبوب
الحب فى خطر
حماتى قنبلة ذرية
لك يوم يا ظالم
وهيبة ملكة الغجر
ليلة غرام
ليلة الحنة
سماعة التليفون
تعالى سلم
حبيب الروح
طيش الشباب
١٩٥٢ : صورة الزفاف
على كيفك
ادينى عقلك
أنا بنت مين
أموال اليتامى
جنة ونار
زينب
المنزل رقم ١٣
يا حلاوة الحب
ظلمت روحى
آمنت بالله
الإيمان
١٩٥٣ : مكتوب على الجبين
مليون جنيه
عفريت عم عبده
الحموات الفاتنات
نافذة على الجنة
ابن للإيجار
السيد أحمد البدوى
غرام بثينة
طريق السعادة
شريك حياتى
أشهدوا يا ناس
حظك هذا الأسبوع
نساء بلا رجال
وفاء – السر فى بير
١٩٥٤ : آثار فى الرمال
كدبة إبريل

قلوب الناس
لمين هواك
فتوات الحسينية
فالح ومحتاس
الأستاذ شرف
قرية العشاق
المال والبنون
مرت الأيام
بنات حواء
موعد مع السعادة
الآنسة حنفى
خطف مراتى
العمر واحد
أمريكانى من طنطا
أربع بنات وضابط
بنت الجيران
الحياة الحب
شرف البنت
ياظالمنى
١٩٥٥ : حب ودموع
عاشق الروح
لحن الوفاء
بنادى عليك
قصة حبى
ثورة المدينة
فى سبيل الحب
ليالى الحب
١٩٥٦ : حب وإعدام
من القاتل
معجزة السماء
قتلت زوجتى
العروسة الصغيرة
المفتش العام
١٩٥٧ : لن أبكى ابدا
طريق الأمل
فتى أحلامى
أرض الأحلام
وكر الملذات
١٩٥٨ : رحمة من السماء
المعلمة
ساحر النساء
بنت ١٧
الطريق المسدود
حب من نار
سواق نص الليل
الزوجة العذراء
مجرم فى أجازة
١٩٥٩ : قلب يحترق
حسن ونعيمة
كل دقة فى قلبى
السابحة فى النار
عاشت للحب

أم رتيبة
نساء محرمات
هدى
١٩٦٠ : نهاية الطريق
وداعا يا حب
حب حتى العبادة
قيس وليلى
الغجرية
حا يجننونى
حب وحرمان
البنات والصيف
وداعا ياحب
ثلاث رجال وامرأة
أقوى من الحب
١٩٦١ : زوج بالإيجار
حب وعذاب
السفيرة عزيزة
عاصفة من الحب
جوز مراتى
١٩٦٢ : يوم الحساب
ألمظ وعبده الحامولى
الزوجة ١٣
خذنى بعارى
١٩٦٣ : الأيدى الناعمة
قصة ممنوعة
المصيدة

أميرة العرب
١٩٦٥ : هارب من الأيام
العلمين
١٩٦٦ : شقاوة رجالة
١٩٦٧ : الليالى الطويلة
النصف الآخر
١٩٧٠ : أنت اللى قتلت بابايا
١٩٧٣ : عاشق الروح
١٩٧٤ : فى الصيف لازم نحب
١٩٧٦ : غراميات عازب
١٩٧٧ : شيلنى واشيلك
أفواه وأرانب
١٩٧٨ : رحلة داخل امرأة
١٩٨٠ : امرأة بلا قيد
١٩٨٩ : ولاد الإيه
١٩٩٤ : اللى رقصوا على السلم
الحقيقة اسمها سالم

الفصل السابع والعشرون



الكوميديا من المسرح والإذاعة.. إلى السينما

فى أحيان كثيرة ، عرف الناس موضوعات الكوميديا من خلال وسيط فنى آخر غير السينما ، وراح الناس يتابعون وقائعها فى ذلك الوسيط ، ، وسرعان ما قامت السينما بالاستفادة من نجاح هذا العمل لتصويره سينمائيا .

ولاشك أن لكل وسيط أسلوبه ، وإطاره الدرامى الذى يختلف عن السينما خاصة المسرح والإذاعة ، فإذا كنا قد أشرنا فى مكان آخر من هذه الدراسة إلى أن بعض السينمائيين الأوائل نظروا إلى الأفلام باعتبارها مسرحيات مصورة ، فإن تلك الرؤى قد انعكست على شكل الأفلام الأولى التى قام ببطولتها نجيب الريحانى ، ثم ظلت تنعكس على كافة الأعمال التى تم تحويلها إلى أفلام سينمائية وأيضا التمثيليات الإذاعية .

وليس لدينا مجال للمقارنة بين مسرحيات الريحانى ، والأفلام المأخوذة عنها ، ليس فقط لأن هذه الأفلام قد ضاع بعضها فى أراشيف السينما ، ولدى أصحابها من المنتجين ، ولكن أيضا لأن أبناء جيلنا من الباحثين لم يشاهدوا هذه المسرحيات على

الشاشة ، سوى مسرحية من طراز " ٣٠ يوم فى السجن " التى قام ببطولتها عند إعادتها فى الخمسينات عادل خيرى ، وأيضا مسرحية " حسن ومرقص وكوهين " التى قام ببطولتها فى السينما والمسرح حسن فايق .

فلاشك أن الكوميديا فى المسرح محبوسة داخل ديكور محدود ، هو فى أغلبه البيت الذى يمتلكه مدحت الشماشيرى ، ونحن فى المسرحية لم نر ما تم حدوثه فى السجن ، حيث ذهب أمشير إلى هناك لقضاء مدة العقوبة بدلا من صديقه مدحت الثرى . ولذا فإن الأحداث امتدت واعتمدت على الحوار والقفشات الضاحكة ، التى تكشف مدى نذالة مدحت وكيف أنه لم يكن الصديق الوفى أثناء غياب صديقه . وهناك فرق كبير بين هذه المسرحية من ناحية مساحة الضحك وبين الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٦ ، فالمسرحية تعتمد أحداثها على لقاء بين القاضى الذى حكم ضد مدحت وبين هذا الأخير ، باعتبار أن القاضى قد وقع فى غرام حماة الشاب .. وأنه سوف يكشف أمره إلى أسرته . ولاشك أن هذا موضوع مسرحى فى المقام الأول غير صالح للسينما ، ولأن الكوميديا السينمائية أكثر مرونة ، وأسرع إيقاعا ، ولا تعتمد على النكتة ، واللفظ فقط ، فإن الفيلم قد دخل لنا إلى الزنزانة ، ورأينا كيف عاش أمشير فى الزنزانة ، ماذا كان يأكل ، وكيف صادق هؤلاء الذين وقفوا بجانبه عند خروجه ، وهؤلاء الأصدقاء الأربعة كانوا شخصا واحدا فى المسرحية ، أى أن كوميديا الأفلام يمكنها أن تعمل على أتساع دائرة المكان ، وأتساع عدد الأشخاص وإمكاناتهم ، كما أننا رأينا الكباريه الذى يعمل فيه مدحت ، وأساليب خداعه للنساء .. وهذا أمر لم يحدث فى المسرح بالمرة .

إذن ، فليس هناك سوى خطوط واهية للغاية بين المسرحية ، وبين الفيلم ، وهى الخط العام لقصة شخص دخل السجن بدلا من صديقه الخسيس ، وأنه عقب خروجه من السجن راح يكشف نذالته أمام كل من يعرفه . ولكن طالما أن الفيلم وقع بين يدى نيازى مصطفى فلابد أن يعتمد على الحركة ، وأن تكون هناك مشاجرات

ومطاردات بين رجال مدحت وبين أمشير ، ولابد أن تكتشف سهير نزوات خطيبها مدحت قبل أن تتركه لتتزوج من أمشير .

الساحة الزمنية لعرض الفيلم دراميا تتراوح بين المائة دقيقة والساعتين ، ومشاهد الفيلم لا يحتمل ، أما المسرحية فإنها تعتمد على التطويل فى فصول ثلاثة ، يحدث فيها تمهيد لدخول شخصيات هامشية ، ثم يدخل الأشخاص الرئيسيين ، أى أنه قد يمر وقت طويل إلى أن نعرف أن الحدث قد بدأ .. لكن فى الفيلم فإن بداية الأحداث الساخنة تكون بعد دقائق قليلة من نزول العناوين . ولعله لهذا السبب فإن الناس تحب رؤية المسرحيات بصورتها السينمائية . وهذا بلاشك قد دفع الكثير من المخرجين فى الستينات بصفة خاصة إلى تحويل المسرحيات الناجحة إلى أفلام ومن أشهر هذه النماذج بالطبع " أنا وهو وهى " لفطين عبد الوهاب .

والغريب أن الكوميديا فى الفيلم ثقيلة وسمجة ، ولا تأتى بشكل مباشر ، وهناك حواشى زائدة إلى أن ندخل فى الأحداث ، فنحن نرى المحامى يصطاد فى بحيرات الفيوم ، وهو شخص مصاب بالملل ، بعد أن دفعه شريكه فى المكتب إلى مغادرة المدينة إلى الفيوم فى أجازة طويلة بسبب المتاعب التى يسببها عشقه الشديد للنساء .

والغريب أن هذا الفيلم المأخوذ عن مسرحية ، مأخوذة بدورها عن فيلم أمريكى قام ببطولته لورنس أوليفيه وميرل أوبرن ١٩٣٩ بعنوان " طلاق السيدة إكس " أى أن المسرحية مأخوذة عن فيلم ، وبالتالى فإن الفيلم المصرى الذى كتبه عبد الحى أديب ، واقتبسه مباشرة عبد المنعم مدبولى مأخوذ من المسرحية .

وفى المسرحية مواقف كوميدية رائعة جسدها المهندس ، وعادل إمام ، كما كانت شهادة ميلاد لممثلة كوميدية من الطراز الأول وضعتها السينما من قبل فى إطار مأساوى ، أى أن المسرح بدا أكثر إبهاجاً من الفيلم . واتضحت المسافة الشاسعة بين الاثنين معا .

وفى الستينات أيضا هناك الكثير من الأفلام الكوميدية المأخوذة عن مسرحيات ناجحة ، فبعد هذه التجربة ، راح فطين عبد الوهاب بنفسه يقدم مسرحية أخرى لنفس المجموعة (المهندس - شويكار - ثم مدبولى كمخرج) من خلال فيلم " المدير الفنى " واستعان المخرج بممثل له نجوميته لدى الناس فى تلك الفترة هو فريد شوقى كى يقوم بدور المدرس حمودة ، وقد تغيرت هنا الأسماء ، وبعض التفاصيل ، لكن تبقى روح الكوميديا ، ونحن لا نقلل من قيمة فريد شوقى كممثل كوميدى ، وقد أفردنا عنه فصلا كاملا ، ولكن لاشك أن المهندس كان يصنع الكوميديا على راحته تبعا للمساحة الزمنية التى أمامه ، وهو بملابسه الرثة ، ثم وهو يواجه والد التلميذ ، بائع السمك الذى لا يعترف بأن الأرض كروية .. ولعل الوقوف عند هذه الشخصية يؤكد أنه فى المسرح الكوميدى ، فإن لكل شخص دوره فى الإضحاك وعلى سبيل المثال الطريقة التى ينطق بها السماك لفظ " أوف " تعبيرا عن شعوره بالحر ، ثم قيامه بالتهوية . وقد بدا جمال إسماعيل أكثر إضحاكا فى المسرحية مما كان عليه محمد رضا فى الفيلم ، رغم أن قامة هذا الأخير الكوميدية عالية مسرحيا وسينمائيا .. وقس على ذلك مواقف عديدة بين الناظر والمدرس ثم الفارق أيضا بين أداء شويكار الكوميدى فى المسرحية ، وأداء ليلى طاهر فى الفيلم . إلا أن الشخص الوحيد الذى كان بالفعل كوميديان فى الفيلم هو عبد المنعم إبراهيم الذى أدى شخصية مدرس اللغة العربية ، فعبد الوارث عسر قد أضحك الناس فى المسرحية ، لكن عبد المنعم إبراهيم يبرع فى هذا النوع من الأدوار فى السينما . خاصة مدرس اللغة العربية .

وقد اعتمد الفيلم أيضا على مسألة المشاجرات ، والمعارك السينمائية أسوة بما سوف يحدث فى كافة الأفلام المأخوذة عن مسرحيات ، ويقوم ببطولتها فريد شوقى . مثل " العبيط " ، وهو الدور الذى جسده محمد عوض فى المسرح ، ولمع فيه بشكل صنع منه نجما ، لكن فى هذه الفترة لم تكن نجومية عوض السينمائية قد بدأت ، لذا فإن الدور أسند مجددا إلى فريد شوقى ، ليصبغه بالحركة . حول كاتب

حسابات فى شركة كبيرة ، يتعهد باتباع الحكمة القائلة " لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلم " .. حيث يتفشى الفساد فى الشركة . وحتى لا يغير الموظف من موقفه ، فإنهم يحيلون عليه الموظفة ليلى التى تدعى لـه أنها تحبـه ، وهـى فـى الفيلـم ممثلـة إغراء جسدتها ناهد شريف ، وفى المسرحية ممثلة كوميديا جسـدتها خيريـة أحمـد . ورغم أن حمدى يحب الموظفة الفاتنة فإن اسـتمرار التزوير وألاعيـب رؤسائه الملتويـة للكسب غير المشروع تجعله يثور ولا يتمادى فى مجاراتهم . ويبلغ عنهم الشرطة .

إذن فالمسرحيات الكوميدية قـد تحولـت فـى السـتينات إلـى أفـلام مغامرات ، ومطـاردات أقـل إضحاكـا علـى الخشـبة ، وإذا كـان المخـرج السيد بديـر قـد حـاول إضحاكنا على العجوز (زكى إبراهيـم) الـذى يتكلـم عـن أمـه وأبيـه ، وكأنـه طفـل صغير ، فإن الضحك هنا كأنه عملية تصنيعية فى المقام الأول .

ففى هذه الفترة كان المسرح الكوميدى فى طزاجتـه ، أمـا السينما فبدت خاملـة ، غير مؤهلة لإضحاك الناس ، وليس صحيحا أن الناس قد شبعت مـن هـذه الموضـات . ولكن لاشك أن للمسرح الكوميدى سحره . وسوف تتكرر هذه الظـاهرة مجددا عـام ١٩٧٢ من خلال فيلم " مدرسة المشاغبين " لحسام الدين مصطفى .

وفـى السـتينات ، لجـأت السـينما والمســرح إلــى تبـادل النصـوص ، فقـام المسرحيون العرب فى مصر باقتباس أفلام من طـراز " إشـاعة حـب " وهـو بـدوره مقتبس عن روايـة بريطانيـة ، وذلك فـى مسـرحية قـام ببطولتهـا كـل مـن المهنـدس وشويكار باسم " حالة حب " ، وفى فترات متقاربة قامت السينما والمسرح باقتبـاس الفيلم الأمريكى " بوينج بوينج " الذى قام ببطولته تونى كيرتس وجيرى لويـس عـام ١٩٦٥ باسم " مطاردة غرامية " ، و " مطار الحب " ، وحالة الاقتباس هنا غريبـة . فالفيلم كان ممنوعا من العرض التجارى فى مصر بسبب وجود جيرى لويس علـى لائحة الممنوعين بسبب تعاملهم مع إسرائيل . ومن المرجح أن أحد المقتبسين قد قرأ قصتـه فـى إحـدى المجـلات ، وقـرأت أنـا قصـة الفيلـم علـى صفحتيـن بـالصور

والتفصيلات فى مجلة فرنسية باسم " كونفيدانس " ، وأغلب الظن أنها المصدر الأساسى لقصة الفيلم والمسرحية معا .

وقد حدث هذا أيضا بالنسبة لفيلم " سيدتى الجميلة " الذى تم تحويله إلى فيلم مصرى ليست فيه ضحكة واحدة إخراج حلمى حليم ، لكنه تحول إلى مسرحية مصرية بنفس الاسم تعتبر من كلاسيكيات المسرح الكوميدى ، بل هى فى رأيى الأفضل من نوعها ، وبالطبع فإن المسرح ظل مثيرا للضحك ، وتوارت السينما بشكل واضح فى هذا الصدد .

ولاشك أن فكرة تحويل فيلم " إلى سيدى مع حبى " إلى " مدرسة المشاغبين " قد بدا غريبا ، فالفيلم البريطانى ملئ بالشجن ، والمسرحية مليئة بالكوميديا ، والسخرية من كل شىء ، من الآباء والمدرسين والتعليم والمجتمع . وقد بدت المسرحية بمثابة ساحة لتباين عضلات الضحك ، وكشفت عن مواهب جيل جديد من المضحكين سيظل مسيطرا على الساحة لأكثر من ربع قرن ، وكان على السينما أن تستقطب هذا النجاح فى وقته ، والغريب أنه لم يتم الاستعانة بأى ممثل كوميدى ، وبدا فى هذا الفيلم أن على سالم لم يكن هو صانع الضحك فى المسرحية ، فهو أيضا كاتب سيناريو الفيلم ، لكن شتان بين الضحك فى كلا العملين : المسرحية والفيلم .

وقد شاهدت على سالم يستاء دوما أن الناس تقدمه إلى بعضها باعتباره مؤلفا لمدرسة المشاغبين ، وهو الذى وراءه تاريخيا أعمال هامة مثل " عفاريت مصر الجديدة " و " أغنية على الممر " لكن لاشك أن الممثلين هم الذين صنعوا الكوميديا التى عرفناها بشكلها الذى رأيناه فى المسرحية ، بدليل أن الممثل الذى لم يتدخل فى النص لم يثر الضحك مثل أحمد زكى ، وهادى الجيار ، أما يونس شلبى وسعيد صالح وعادل إمام فلاشك أنهم أضافوا أغلب ما أضحك الناس خلال السنوات الطويلة التى تم فيها عرض المسرحية .

ورغم أن فيلم حسام الدين مصطفى ١٩٧٣ قد ضم بعض ممثلى الكوميديا ، مثل سمير غانم ، ومحمد عوض وجورج سيدهم ، ومدبولى - الوحيد المشارك فى العملين - إلا أن الفيلم بدا جافا ثقيل ، أقل إضحاكا ، ولعل ما أفسد الفيلم هو أن الناس دخلت للمقارنة، وللضحك على نفس الأجواء ، ولو كان الفيلم عملا منفصلا ليس له علاقة بالمسرحية لضحك الناس على سمير غانم ، ومدبولى ، وأيضا على المواقف العديدة والمقالب التى يدبرها تلاميذ بالغين لمدرستهم التى تبدو أصغر منهم سنا ، ونحن لسنا بصدد مراجعة الفيلم أو تقويمه بعد هذه السنوات ، لكن يبقى السؤال : لماذا لم يتم الاستعانة بأشخاص فى أعمار التلاميذ فعلا ، بدلا من هؤلاء الذين ليست لهم علاقة قط بالتلمذة .

وهناك ظاهرة واضحة و هى أن السينما كانت تغير من العاملين فى الفيلم المأخوذ عن المسرحية ، ورغم أن المهندس كان يعمل بكثرة فى السينما والمسرح فى تلك السنوات ، فإنه لم يكرر تجربة " أنا وهو وهى " مرة أخرى ، أو ربما أن أحدا لم يعرض عليه الأمر لأنه لم يكن ليوافق بدليل أن الأفلام التى عمل فيها كانت أقل قيمة من مسرحياته فى تلك السنوات .

وفى السبعينات تقلصت هذه الظاهرة بشكل ملحوظ ، واعتمدت النصوص المسرحية على أعمال مقتبسة وتم تحويل مسرحية " العيال كبرت " فى أوائل الثمانينات إلى فيلم كوميدى باسم " رجل فقد عقله " . ومن جديد فإن السينمائيين لا يستعينون بأى من أبطال المسرحية الناجحة ، لكنهم يصبغون الفيلم بالكوميديا .

وفى التسعينات شهدت الساحة السينمائية ظاهرة جديدة غريبة، لم يسبق سوى ليوسف وهبى أن جربها فى الستينات ، حيث قام بإنتاج بعض مسرحياته تليفزيونيا وعرضها لأيام قليلة فى دور العرض ، فاحتسبت أفلاما فى تاريخ السينما ، مثل "الخيانة العظمى" ، و "الاستعباد" . لكن فى التسعينات تم تصوير بعض المسرحيات بعدسات سينما من فوق خشبة المسرح ، ودون الخروج من هذه الدائرة ، وعرض

العمل على الناس فى دور العرض ، وذلك دون أدنى مجهود سينمائى .. ولا نريد أن نؤكد أن هذه كارثة بالنسبة لصناعة الفيلم الكوميدى ، والمسرحية ، ولا أن نحدد هوية هذه الأعمال هل هى سينما لمجرد أن الناس شاهدتها فى الصالات ، ولكن لاشك أن عرض المسرحيات الثلاثة بهذا الشكل على الناس قد قضى تماما على الظاهرة التى سبق أن ناقشناها فى السطور السابقة وهذه الأفلام هى : " الواد سيد الشغال " ، و " الزعيم " ، و " حزمنى يا .. " .

فى حديثنا قلنا أن السينما بحثت عن الدراما الضاحكة فى أكثر من وسيط ، وحولتها إلى أفلام فى فترات زمنية معينة ، وقد برزت هذه الظاهرة بالنسبة للدراما الإذاعية خاصة فى الستينات حيث ازدهرت المسلسلات الإذاعية الكوميدية ، والتى كانت بمثابة مفرخة لتوليد أعمال ونجوم كوميديا ذاع صيتهم من خلال هذه الأعمال وعلى رأسهم فؤاد المهندس ، ومحمد رضا ، وأمين الهنيدى .. وقد تابع الناس وقائع هذه الأعمال إذاعيا فى خلال شهر رمضان فى النصف الثانى من الستينات ، حيث لم يكن التليفزيون قد انتشر فى البيوت بنفس الدرجة . وبعد نجاح مسلسل تراجيدى من نوع " شىء من العذاب " ، بدأت المحطات فى التنافس من خلال التمثيليات الكوميدية ، وكان الناس يديرون مؤشرات المذياع ليتنقلوا من المحطة الرئيسية التى تذيع مسلسل كوميدى بطولة المهندس وشويكار إلى إذاعة الشرق الأوسط التى تقدم مسلسلا لمحمد علوان من طراز " الحب الضائع " ، أو " نحن لا نزرع الشوك " إلى محطة إذاعة صوت العرب التى كانت تقدم مسلسلات يقوم ببطولتها الهنيدى أمام صفاء أبو السعود أو محمد رضا أمام نبيلة السيد .

وتبعا لنجاح هذه الظاهرة فسرعان ماتم تحويل هذه المسلسلات فى نفس السنة إلى أفلام ، وقبل أن يحل رمضان التالى ، بدأت هذه الظاهرة من خلال مسلسل " شنبو فى المصيدة " تأليف أحمد رجب الذى أذيع فى رمضان ١٩٦٧ ، وشاهده الناس فى فيلم سينمائى عام ١٩٦٨ من

إخراج حسام الدين مصطفى ، ثم تلاه مسلسل " العتبة جزاز " تأليف عبد المنعم مدبولى ، الذى أخرجه للسينما نيازى مصطفى عام ١٩٦٩ ، ثم "أنت اللى قتلت بابايا" تأليف بهجت قمر الذى حوله نيازى مصطفى أيضا إلى فيلم عام ١٩٧٠ . وإذا كان أحمد رجب قد اعتمد على الضحك اللفظى بالإضافة إلى الموضوع من خلال العبارات التى كان ينطق بها جميع أبطال المسلسل ، فإن كلاً من مدبولى وبهجت قمر قد حاولا الاستفادة من هذه الظاهرة ، خاصة هذه الأخيرة ، ولعلنا نذكر جميعا تلك الطريقة التى كانت شويكار تنطق بها الكلمات فى تلك الأفلام ، وكأنها متفرنجة لا تعرف اللغة العربية .

وفى الفيلم الأول سمع الناس عبارات غريبة ، ترددت بكثرة فى المسلسل مثل " الأكس فى التاكس " و " الفيل فى المنديل " ، و " الفلة فى الفانلة " وسوف نرى أن نفس الطريقة فى الاعتماد على الضحك اللفظى قد اتبعها المعلم رضا فى الكوميديا التى يصنعها واستخدامه عبارات حطمت كافة قواعد الحديث باللغة العربية ، واللهجة العامية .

وهناك فى هذه الأفلام جرائم قتل ، ورغم ذلك فنحن لسنا فى أجواء الكوميديا السوداء ، كما أننا أمام موظف يجد نفسه فى ورطة عليه الخروج منها ، ففى " شنبو فى المصيدة " نرى الموظف البسيط شنبو ، الذى يهوى كتابة القصص تتم خطبته على الصحفية درية . يقوم ابن عم الخطيبة بقتل عمته الثرية البخيلة ويخطط لإلصاق التهمة على شنبو حتى يزيحه من أمامه لأنه يحب درية . مما يدفع بالموظف إلى الهرب والوقوع فى يد إحدى العصابات التى تظنه سفاحا حقيقيا ، وتدفعه إلى العمل معها ، ولاشك أن هذا الموقف يخلق كوميديا متطورة ، وهو نفس الموضوع الذى عزف عليه عزيز شين الكاتب التركى فى مسرحيته " وحش طاروس " .

وفى " أنت اللى قتلت بابايا " هناك أيضا جريمة قتل ، حيث تعود الفتاة الثرية نبيلة من لندن للبحث عن قاتل أبيها ، تتعرف على الموظف البسيط مظلوم ، وتطلب معاونته ، ولدى درية مجموعة من الألفاظ ، إذا نطق بها شخص فإنها تردد على الفور : " بتقول عز .. يبقى أنت اللى قتلت بابايا .. آه يابابايا .. " ولاشك أن أداء شويكار فى هذه الأفلام كان فى القمة حيث كانت قد تدربت بما يكفى على الكوميديا، وصارت سيدته الأولى ، وتعرف نبيلة أن أباها لم يمت ، بل أنه يقضى عقوبته فى السجن بعد أن قتل كمال زوج عشيقته بديعه ، واستبدل بطاقته الشخصية ببطاقة كمال .. تقوم إحدى العصابات بخطف الأب وتطالب بديعة بفدية . يحاول سليم قتل بديعة ونبيلة من أجل الاستيلاء على الميراث .. وتقوم مطاردات كوميدية بوليسية نكتشف فيها مدى سذاجة كل من نبيلة والموظف .

أهم ما يهمنا فى هذه الدراسة هو التأكيد على أن اثنين جاءا من البطولة الإذاعية إلى النجومية السينمائية فى هذه الفترة بالذات ، وقد صنعت الدراما الإذاعية شهرتهما لما قاما به من بطولات ، فلما تقلص دور الإذاعة انسحبا مرة اخرى إلى الأدوار الثانية .

ففى فيلم " شنطة حمزة " لحسن الصيفى ١٩٦٧ الذى قام ببطولته أمين الهنيدى لم يكن سوى ممثل أدوار صغيرة فى أفلام مثل " حارة السقايين " ، و " منتهى الفرح " ، ولكن نجاح المسلسل الذى قام ببطولته فى شهر رمضان ١٩٦٦ ، وهو عمل غنائى ، غنى فيه الهنيدى بصوته الأجش ، وبدت مدى خفة ظله مما أهل المسلسل لأن يتحول بسرعة إلى فيلم . وتعضد هذا النجاح بمسلسل آخر تم تحويله إلى فيلم "أشجع رجل فى العالم " لحسن الصيفى ١٩٦٨ تأليف أنور عبد الله وفى المسلسل لمعت صفاء أبو السعود وهى تغنى "سنقر سنقر" ، لكن الصيفى فضل أن يستعين بشويكار فى الفيلم الذى يدور حول المدرس الطيب سنقر الذى يقع فى حب شكشوكة ابنة المعلم حسين ، لكن اباها يريد أن يزوجها من المعلم قورة رغم حبها لسنقر .

ويحدث أن يهرب أسد من حديقة الحيوان فتطارده الشرطة ، تخلو الشوارع من المارة ويتصادف وجود سنقر الذى يفقد نظارته فلا يستطيع أن يميز الحيوان ، ويتصوره خروفا ، ويروح يداعبه بخفة ظل متناهية . ويتمكن من مساعدة رجال الشرطة فى الإمساك بالأسد وإعادته إلى الحديقة .

إنها فكرة البطل المزيف ، الذى يستهويه الناس ، فتتغير نظرتهم له ، وكما أشرنا فإنها نفس الفكرة التى عزف عليها شين فى " وحش طاروس " ، فبعد هذه الحادثة يهاب الجميع سنقر ، وتحوم النساء حوله ، ويتوهم نفسه أنه الرجل الشجيع فى العالم ، ويتصرف على هذا الأساس ، ويظل فى أوهامه إلى أن يتزوج من شكشوكة (لاحظ الأسماء هنا) .

والغريب أن الهنيدى لم يكن مضحكا فيما بعد فى السينما ، عدا فى أدوار قليلة مثل " غرام فى الكرنك " لعلى رضا . بل إنه فى آخر حياته اتجه إلى الأدوار التراجيدية والإنسانية فى أفلام من طراز " طائر على الطريق " و " القرش " و " القطار " .

أما محمد رضا فإن عملا واحدا من طراز " رضا بوند " تأليف عبد الرحمن شوقى كان كفيلا أن يدخله دائرة النجومية لفترة طويلة . ثم تخلص من رضا بوند ليصير عماشة فى إذاعة صوت العرب بضع مسلسلات . واستفاد من مسألة المعلم الذى يسبب الضحك ، وقد كان المعلم فيما سبق هو ذلك الشخص الذى يقوم بتهريب المخدرات واستطاع رضا أن يصنع من المعلم شخصية شعبية كوميدية طيبة منذ أن أدى شخصية المعلم كرشة فى فيلم " زقاق المدق " عام ١٩٦٣ . وتكرر ظهورها بنفس الروح الساخرة فى " خان الخليلى " لعاطف سالم عام ١٩٦٦ ، و " إضراب الشحاتين " ١٩٦٧ .

أى أن شخصية المعلم رضا لم تقفز فجأة إلى الإذاعة أو الشاشة مثلما حدث مع أمين الهنيدى ، وقد استعذب الناس أن يكون لديهم بطلهم الشعبى رضا بوند على

غرار جيمس بوند ، الذى أصابت العالم كله هوسا خاصا لتقليده ، سواء فى السينما الأمريكية نفسها أو فى إيطاليا ، أو فرنسا ، ثم فى مصر .. وكان رضا بوند هو المعادل الساخر لهذه الشخصية مثلما حدث فى إيطاليا ، حين قام أشهر ثنائى كوميدى إيطالى بعمل فيلم يحمل أسم " المغفلان يقابلان جيمس تونت " .

ورضا بوند لابد أن يجابه عصابة دولية ، جاءت لسرقة آثار مصر ، حيث تبحث عصابة عن خريطة توضح مكان كنز نابليون . ولاشك أن هناك اختلافا واضحا بين الفيلم الذى أخرجه نجدى حافظ وبين المسلسل الإذاعى ، إذا اعتبر الفيلم بمثابة تكملة لمغامرات رضا بوند الإذاعية ، وهذا نوع من الذكاء ، فالناس لا تريد فى كل الأحوال رؤية ما سمعته ، ولكنها تتوق إلى الإضافات والتجديد ، فالمعلم رضا هو الوحيد الذى يعلم بمكان الكنز فى البحر ، ويخفى الخريطة فى قطعة أثاث . تسوق عليه العصابة أحد أفرادها ، وهى الحسناء هدى كى توقعه فى شباكها كى يبوح لها بمكان الكنز ومعها زميل لها يتعرفان بأسرته ، زوجته وابنته ويوطدان علاقتهما بالأسرة ، ومن خلال مواقف كوميدية عديدة يثبت المعلم رضا أنه فى ذكاء العميل (جيمس بوند) (فونت) وأنه رجل وطنى ، ولذا يستحق أن يصير شعبيا .

وكما أشرنا فإن نجاح رضا بوند قد ارتبط بشعبية جيمس بوند التى خبت كثيرا فى السبعينات وكان على المؤلفين أن يبحثوا للمعلم عن شكل آخر ، وشخصية إضافية ، ومن هنا جاء عماشة كى يذهب مرة إلى الأدغال ، ومرة أخرى إلى الأحياء الشعبية التى ينتمى إليها ، وقد تكرر ظهور هذا المعلم بأسماء أخرى فى أفلام عديدة منها "الأصيل" ، و " دقة قلب " ، " تحياتى لأستاذى العزيز " وهى كلها أفلام تنتمى إلى الكوميديا .



فؤاد المهندس وشويكار فى فيلم " شنبو فى المصيدة "



لقطة من فيلم " مطاردة غرامية "

أمين الهنيدى

١٩٦٣ : منتهى الفرح

الأزواج والصيف

١٩٦٦ : حارة السقايين

١٩٦٧ : غرام فى الكرنك

شنطة حمزة

شباب مجنون جدا

١٩٦٨ : أشجع رجل فى العالم

١٩٦٩ : ٧ أيام فى الجنة

شباب رغم أنفه

أنا ومراتى والجو

١٩٧٠ : الكدابين الثلاثة

١٩٧١ : الظريف والشهم والطماع

واحد فى المليون

١٩٧٥ : احترسى من الرجال يا ماما

١٩٨٣ : طائر على الطريق

٤ - ٢ - ٤

١٩٨٤ : الملائكة (تونس)

إحنا بتوع الأتوبيس

١٩٨٦ : القرش

القطار

الحدق يفهم



الفصل الثامن والعشرون

أطفال الكوميديا

لا شك أن من أسباب جاذبية الأطفال فى السينما ، وأيضا فى الحياة ، أنهم يتكلمون بنفس عبارات الكبار ولباقتهم ، مما يثير الدهشة فى أنهم صاروا كبارا قبل الأوان ، أو أنهم فهموا مفردات الحديث الذى يقومون به .

وهذا الإعجاب كثيرا ما يولد الضحك ، ولو بدأنا بفيلم من طراز دهب لأنور وجدى ، وراجعنا أداء الطفلة فيروز منذ بداية ظهورها ، وحتى نهاية كل فيلم لاكتشفنا أهمية هذا الفرض الذى نذكره ، فهى ترقص مثلما يفعل الكبار ، تقوم بالتشليق بنفس طرق البالغين ، وهو تعبير شعبى يعنى العراك بالألفاظ الكلامية ، ولا يمارسه سوى النساء الكبار . الأطفال فى أغلب السينما العالمية والعربية أداة ضحك فى المقام الأول ، ولو تابعنا الأطفال كما ظهروا فى السينما المصرية فسوف نلاحظ أنهم قاموا بإضحاك الناس على طفولتهم ، وأيضا على الكبار منهم فى كافة الأعمال التى شاهدنا بها الأطفال فى أدوار رئيسية .

صحيح أن هناك أدوار عديدة للأطفال كانوا يشكلون المأساة خاصة المعاقين ، أو الذين يتم اختطافهم ، أو يدخلون فى زمرة الإجرام ، ولكننا نقصد الحالة التى سوف

نواجهها هنا ، وإذا بدأنا بالطفلة فاتن حمامه ، فلا شك لأنها حالة خاصة وهى تتكلم ، وتحرك أصابعها فهى أقرب إلى الكبار وهى تردد إلى الموسيقار الشاب جارهم " أنا عملت لك حتة صينية بسبوسة " فهذه العبارة كما تنطقها طفله من طراز فاتن حمامه لابد أن تثير الضحك فى الصالة ، ويبدو المشاهد أنه يترقب ظهور الطفلة كلما غابت عنه ، لأنها الشخص الوحيد الذى سيرطب الحوار ، وسينطق بكلمات فكهة .

وقد كان دور الطفلة صغيراً فى هذا الفيلم ، كما كان هو الفيلم الوحيد الذى قامت فيه فاتن بدور طفلة ، فالأعمال التالية لها كانت قد صارت أقرب سنا من الشباب وبالتالى فقد خلت السينما طوال الأربعينات من أطفال يثيرون الكوميديا ، كان هناك أطفال يتم استخدامهم بشكل أمثل فى المأسويات ، والمليودراما .. إلى أن ظهرت " فيروز " لتحدث انقلاباً ملحوظاً على الشاشة ولتقوم بالبطولات وحدها سواء مع " أنور وجدى " أو مع غيره ، ولعلها الطفلة الوحيدة فى تاريخ السينما التى صنع فيلم باسمها هو "فيروز هانم" ، وقامت قصته بحيث تكون هى محورها كطفلة وبحيث يكون الكبار مجرد شخصيات هامشية .

والغريب أن الأفلام التى قامت ببطولتها فيروز – عدا فيروز هانم – تقوم كلها على محور مأسوى فى المقام الأول ، وتبدأ أحداثها بإلقاء طفلة مولودة لتوها على باب ملجأ ، أو إصلاحية وسط أحداث درامية تموت فيها الأم الحقيقية أو ينكسر قلبها ، ويروح شخص متشرد إلى المكان كى يلتقط الطفلة ويتولى العناية بها إلى أن تصبح فى سن فيروز .

وقد جسدت فيروز أفلاماً مأسوية مثل " الحرمان " و " عصافير الجنة " ولولا أنور وجدى وعشقه الشديد لسينما الكوميديا الموسيقية ، فإنه حول هذه المأساة إلى ملهاة ، وأثار ضحكات الناس فى مواقف عديدة ، حتى المأسوى منها ، ولو بدأنا بفيلم " دهب " رغم أنه الفيلم الثانى لفيروز ، ولو بدأنا من نهاية الفيلم لاكتشفنا مدى براعة المخرج فى عمل المزيج المشار إليه ، ففى قاعة المحكمة يقوم وكيل النيابة

سؤال الشهود ، وهو يطرح أسئلته من أجل التوصل إلى الحقيقة ، وعندما لا يعجب سلوبه فى طرح أسئلة الفتاة "دهب" تقول له فى المحكمة وسط المأساة والأعصاب توترة ، وتتساءل : " هو إيه يا أستاذ .. السؤال إللى يعجبك تاخده ، واللى مايعجبكش تعترض عليه .. لا يا أستاذ .. خده كله .. كله على بعضه .." .

وبالطبع فإن قاعة المحكمة ، وصالة السينما تنفجر فى الضحك . وفيلما دهب" و "ياسمين" يبدآن بأحداث حزينة ، ففى الأول تكتشف الزوجة الثرية أن وجها قد زل مع الخادمة ، وفى إحدى ردهات قبو القصر ، يتم استلاب الوليدة من مها ، ويعزى بها إلى الشابة دهب من أجل إلقائها فى النيل ، الموضوع شديد المأسوية ، فالأم الحقيقية تبكى وتلفظ أنفاسها ، والأب بالغ القسوة ، وهو يمتثل لامرأته الثرية ، وعلى دهب الشابة أن ترمى بالوليدة فى النيل ، ثم تذهب بها إلى باب أحد المساجد وتضعها هناك حتى يأتى شخص متشرد ويلتقط الفتاة ويكون قد تعرف على "دهب" ويطلق اسمها على الطفلة الوليدة التى سوف يتولى تربيتها .

البداية لا يمكن أن تكون ضاحكة ، إلا إذا كانت الطفلة فيروز تغنى ، ترقص ، تمثل ، لهلوبة فى الكلام ، تحب الأكل ، وتكره الظلم وتنظر إلى فاكهة الآخرين ..

نفس البداية موجودة فى فيلم ياسمين ، عن الأب الذى ينتزع ابنته من أمها لأنه يكره إنجاب البنات ، ثم يرميها أمام إحدى المؤسسات ويلتقطها صعلوك متشرد .. ولعل الجمل الحوارية التى رددها الباشا للأب فى بداية فيلم ياسمين قد خففت من حدود المأساة فالأب يقول " انا قلت لمراتى تجيب ولد .. وأعتقد أن من واجب الست تسمع كلام جوزها " فيرد حماه : " إيه الكلام المناخوليا ده .. تسمع كلامك لما تقول لها إعملى لى ملوخية .. إعملى لى حلة محشى .. إعملى لى لبخة .. لكن تقول لها إعملى لى ولد .. ده كلام ما يتقالش إلا فى مستشفى المجانيب .." .

وفى أول لقاء بالطفلة والمتشرد الذى رباها فى الفيلمين ، نراهما يغنيان فى الشوارع ، بالملابس الرثة ، ثم يختلفان على غنيمة حصلا عليها ، مثل الريال فى

ياسمين وثمرة التفاح التى سقطت عليهما من أحد المنازل الذى هو بالمصادفة منزل الأب .

ولا شك أن أنور وجدى وضع عينيه على تجربة شارلى شابلن ، والأطفال المتشردين فى أفلامه مثل " الصعلوك " ولكن وجدى هنا غنى مع الفتاة ، وتركها تضحك الناس أكثر منه ، فهى تسخر من وحيد نفسه ، ثم ألفونسو سواء بالغناء أو عندما تستأثر لنفسها بالأشياء الثمينة ، حين تقوم بوزن الجبن على نغمات أغنية ، ثم تلتهمها ، والفتاة هنا نشالة خفيفة الظل ، تسرق الساعة ، ويقول "السلامونى" فى العدد (٣) من مجلة فن (أغسطس ١٩٨٨) حول الكوميديا فى هذا الفيلم " ياسمين " : " وهنا يحدث المشهد الكوميدى الذى لا أنساه بعد نحو أربعين سنة عندما يكتشف الرجل سرقة ساعته فيثير الضجيج والصخب فى الملهى الليلى بحثاً عن السارقة وعندما يسأله صاحب الملهى عما فقد منه ليقدم هذا الإعلان (ساعة ذهب كرودا أصلى .. ١٧ حجر .. لا تقدم ثانية ولا تؤخر ثانية .. تباع بمحلات الخواجة زكى زكى بشارع قصر النيل بأسعار مخفضة .. ومن يشترى يجد ما يسره " .

ونكتشف من الحوار أن هذا الرجل هو نفسه الخواجة زكى زكى ، وسوف نرى أن الساعة ستكون مصدر ضحك فى الفيلم ، حيث سيطارد كل زبائن المسرح والجاويش الطفلة النشالة فى الشوارع إلى أن تدخل كباريه ويكون ذلك مدعاة لأن تقدم استعراضاً غنائياً كوميدياً ، وتغنى " بوناسيرا سنيوريتا " على نفس إيقاع اللحن الذى سمعناه فى فيلم " العصور الحديثة " لشابلن ، وبعد هروبها من الكباريه تتعرف على عازف الساكسفون وحيد ، فتقدم له نفسها على أنها قطقوطة وتناغم اسمها على طريقة " أنا قطقوطة آكل قوطة " وأشياء من هذا القبيل .

وعندما يتم القبض على المتشرد ، وياسمين (قطقوطة) مع عصابة سطت على قصر الباشا ، فإنه فى قسم الشرطة يتم اللقاء الأول بين الفتاة وجدها مثلما تم اللقاء بين دهب وأبيها فى القصر ، ويحدث ما يسمى بالنظرات الخاصة التى تتولد

بين اثنين فى كل منهما يسرى دماء الآخر .. وبعد تبرئة الفتاة حين يعترف زعيم العصابة أن المتشرد والفتاة لا ينتميان إليهما ، تسرع الصغيرة إلى الباشا تقبله وتلقنه عشرات من كلمات الشكر المليئة باللبلبة .. ونكتشف أنها قد سرقت منه ساعته ، بعد أن يكون قد منحها ريال .

وعقب غناء اللحن الشهير " معانا ريال " ، وعقب سقوط الريال فى البالوعة نجد أنفسنا أمام الاثنين وقد فقدوا سبب الرزق والطعام فى نفس الليلة ، فيدخلان محل بقالة ، ويبدأن الغناء من جديد " شوف يا عزيزى .. شوف يا عزيزى .. آدى نصيبك وآدى نصيبى " .

نحن هنا أمام كوميديا موسيقية من الطراز الأول ، تصنعها طفلة ويشاركها نجم له اسمه ، لا شك أنه تركها تتصرف كما تشاء ، لأنه راض بها ، ونجح الرهان وقد ترك الصغيرة تتصرف على سجيتها بشكل واضح فى فيلم " دهب " من خلال المشاحنة الكلامية التى قامت بين الطفلة ، وبين صاحبة البيت " زينات صدقى " فغلبتها ، مما دفع بها أن تطردهما من المنزل .. وقد امتلأت هذه الأفلام الثلاثة التى قدمتها " فيروز " الطفلة بالغناء ، والاستعراضات المبهرة ، المثيرة للضحك ، وكما أشرنا فإنه حتى فى أشد لحظات المحن ، فإن الطفلة كانت تثير الضحك ، مثل المساعدة فى الإيقاع بالعصابة ، أو مثل العبارات التى ترددها فى المحكمة بعد القبض على وحيد ألفونسو والأستاذ فرح فى فيلم " دهب " ..

ولا شك أن السينما المصرية قد خسرت كثيرا عندما كبرت الطفلة ، كما أن الكوميديا خسرت أكثر عندما استخدم عاطف سالم الفتاة كأداة للمأساة فى " الحرمان " وأيضا سيف الدين شوكت حين جعل الأب يترك أسرته وبناته الثلاث (الشقيقات فى الواقع ميرفت – نيللى – فيروز) من أجل امرأة أخرى فى فيلم "عصافير الجنة " .

ولا شك أن فيروز كانت فى حاجة إلى أن نسقط عليها الضوء أكثر كممثلة كوميديا ، لكن من المهم أيضا أن نلقى الضوء على الأطفال الكوميديين فى السينما ،

فالسينما لم تقدم الطفلة نيللى بنفس الصورة المبهجة ، رغم أنها صارت نجمة استعراضية مهمة حين صارت أكبر سناً لكن أدوارها فى " حتى نلتقى " وغيرها كانت لطفلة حزينة بائسة .. فى نفس الوقت برعت كممثلة كوميدية طفلة إحدى بنات نفس الأسرة ، وهى لبلبة .. حيث اعتمدت على تقليد المشاهير فى الحفلات العامة والأفلام ، لذا أعطاها أنور وجدى مساحة من فيلمه " أربع بنات وضابط " كى تقلد فريد الأطرش ، وعبد المطلب ، وآخرين بنفس الطريقة التى رقصت بها فيروز على طريقة سامية جمال وبديعة ، وتحية كاريوكا وغيرهن . ولا شك ان عمر لبلبة الطفلة فى السينما كان صغيراً ، وهى أيضا كانت فى حاجة إلى أنور وجدى آخر من أجل الاستفادة من مواهبها ، لكن القدر عاجل الممثل ، وقامت كطفلة بأدوار عديدة ثم صارت تمارس التقليد حين صارت شابة ، مثلما حدث فى فيلم " النغم الحزين " .

وفى تلك الآومنة كان هناك أطفال متميزون فى الكوميديا من الذكور . نقف عند أحمد فرحات كممثل من فرقة ساعة لقلبك واشتهر بأدوار الصغير " بندق " الذى يسبب المتاعب للكبار ، يمارس الكذبات الجميلة ويتصرف بحيطة وذكاء .. وقد انتقل أحمد فرحات إلى السينما فى أفلام عديدة لعل أبرز أدواره هو " سر طاقية الإخفاء " لنيازى مصطفى ، وهو هنا بالطبع أكثر ذكاءاً من أخيه الأكبر عصفور ، يتصرف حيث يفشل الأخ ، ويقف فى مواجهة الشرير أمين ، فى حين يجبن عصفور ، وهو على طول الخط يتصرف كالكبار ، فحين تستقطبه الراقصة إلى الكباريه ، وتعطيه من شراب الخمرة فإن الزغطة تصيبه ثم يبدأ فى الخطرفة على طريقة الكبار ، بعد أن يكون قد صار مخمورا ويشى لها بسر الطاقية .. وهو مشهد كفيل بإدخال أى ممثل كوميدى إلى دائرة التاريخ لكن للأسف كم ينسى التاريخ الكثير من علاماته .

وأحمد فرحات هو الطفل الذى اتخذته هند رستم ابناً لها فى فيلم "إشاعة حب" وحسب أحداث الفيلم فقد ذهب إلى بورسعيد فى جولة فنية مع نجمة فى قامة هند

رستم ، ولا شك أن لقامته أيضا أثراً فى عالم الضحك فى تلك السنوات ، وقد كانت قدرته على الإضحاك نابعة من لثغة فى الكلام ، واللباقة وبراعته فى التخلص من المآزق ، ولا شك أن الأدوار المكتوبة له فى السينما كانت أقل إضحاكاً مما فى برنامج "ساعة لقلبك" ، حتى أدواره الجيدة ذهبت وسط أفلام أقل قيمة مثل " إسماعيل يس فى السجن " لحسن الصيفى ، فهناك قصة حب تتولد بينه وبين طفلة ، يلتقيان على السلم ويتبادلان الأطعمة ، علامة على ما بينهما من حب رومانسى على طريقة الأطفال .

وقبل أحمد فرحات ، كان هناك طفل من طراز سليمان الجندى وقد أسند إليه المخرجون دور المغامر ، أو الذى يعيش فى مأساة أكثر مما أسندوا له من أدوار كوميدية لكنه لم يحمل فى داخله ممثلاً كوميدياً موهوباً ، فإذا كنا رأيناه فى قلب المأساة فى " جعلونى مجرما " و " الأسطى حسن " و " فتوات الحسينية " فإن هناك مشهداً رائعاً فى فيلم " رصيف نمرة ٥ " فهو يعرف أن المعلم هو القاتل ، والأب لا يصدقه ، وبعد أن كان الطفل يجرى إلى المعلم ليأخذ منه الهدايا ، خاصة البنادق ، فإذا به يجلس أمام المعلم على طريقة أبيه ، وراح يقصد فريد شوقى فى نظرته الحادة ، وكان هذا المنظر كفيلاً بإثارة الضحكات فى الصالة .

ولعل صلاح أبو سيف هو أفضل من قدم سليمان الجندى ككوميدى ، فإذا كنا قد رأيناه مناضلاً فى " بورسعيد " و " جميلة " و " أرض الأحلام " ، فإنه فى " شباب امرأة " يقوم بدور التلميذ الذى يمارس مشاكساته على المدرس " إمام " ويفسد عليه خلوته مع أخته ، ويقرع الجرس ، وربما لهذا السبب فإن عاطف سالم حاول الاستفادة منه فى فيلم " أم العروسة " ١٩٦٣ ، لكن الطفل الصغير كان قد صار شاباً فى هذا الفيلم ، وترك الإضحاك لأطفال صغار لعلنا لا نذكر أسماءهم الآن ، عدا إيناس عبد الله .

وفى أوائل الستينات برزت الطفلة " إكـرام عـزو " فـى أدوار عديـدة منهـا " عيلـة زيزى " و " السبع بنات " ، وفى الفيلم الأول بدت هـى الشخصية الرئيسية فـى الفيلـم ، وهى مدخل الأحداث ، تقدم لنا فى مشهد الاستهلال أسرتها وبيتها ، كما أنها تتدخـل دائما لتكون هى مصدر الضحك والحكمة .

وفى أم العروسة كانت الكوميديا على شقاوة الأطفال جميعهم سواء حين يأتى الضيوف ، ويلتهمون الطعام ، أو حين يأتى خروف العيد ، وأيضا حين يندس طفل بين والديه وهما يتبادلان القبلات ، وهو يسأل بكل براءة " بتعملوا إيه ؟ " فترد الأم أنـه يضع لى القطرة فى عينى فيقول : "وأنـا كمـان عـايز أحط قطـرة .. " كمـا امتـلأ حفل زفاف الابنة أحلام بالمواقف الكوميدية التى أداها الأطفال مثـل الحـرص علـى الحصـول على أكبر غنيمة من المشروبات والحلوى ، وهم يتقافزون بخفة ظل واضحة .

ولا شـك أن عـاطف سـالم كـان بارعـاً فـى إدارة الأطفـال ، حيـث أن الطفـل الأكثر إضحاكاً فى الفيلم لم يكن بنفس القوة فى فيلم آخر هو " من أجل حفنة أولاد " أما إينـاس عبد الله فقد لمعت فى تلك السنوات ، وقدمت فى فيلـم " الشـيطان الصـغير " دوراً كوميديـا كطفلـة تلعـب مـع زميلهـا الـذى اختطفتـه العصابـة وكـان الاثنان يتنافران دوماً بخفة ظل واضحة .

ورغـم أننـا رأينـا الممثلـة الطفلـة فـى أفـلام عديـدة فإنهـا فـى عـام ١٩٧٥ صـارت أكـبر سـناً ، فـى مرحلـة الصبـا ، أى مرحلـة سـليمان الجنـدى فـى أم العروسـة ، لـذا فـإن أختهـا دينـا قـد تفوقـت فـى الأداء الكوميـدى ، خاصـة أن لديهـا أبـاً مـن طـراز مدبولـى ، فـإذا كـان عمـاد حمـدى ممثـلاً وقـوراً ، حنونـاً فـى أم العروسـة ، فـإن وجـود مدبولـى فـى " الحفيـد " قـد سـاعد علـى ارتفـاع حـدة الكوميديـا ، ولعـل المتفـرج يذكـر كيـف ضجـت الصـالات بـالضحك عندمـا دخلـت إحدى الطفـلات إلـى أبيهـا (دينـا) وقـالت بطريقـة الكبـار : " أنـا عارفـة أنـت مسـتحمل السـت دى إزاى ؟ . ماتطلقهـا .. " ، ولابـد أن الأب نفسـه قـد

فوجـئ بمـا نطقتـه الطفلـة وذلـك مـن خـلال تعبيرات وجهـه ، وهـو يـردد مناديـاً إياهـا (رويتر) باعتبـار أنهـا أسـرع مـن ينقـل الأخبـار داخـل المـنزل .

والغريب أن سينما الستينات فى مصر قد خلت من الممثلين الأطفال الذين يؤدون أدوار الكوميديا فالطفلة صافيناز قدرى (بوسـى) لـم تجد أفلامـاً كوميديـة ، وكذلك وجدى العربى وأيضا هانى شاكر .

وفى السبعينات حاول أشرف فهمى استعادة أمجاد فيروز عندما عثر على طفلة اسمها سكر ، وصنع فيلماً باسمها كتبه عبد الحى أديب وبهجت قمر باسم "بص شوف سكر بتعمل إيه" ومن الواضح أنه أراد صناعة فيلم على طراز "ياسمين" و " دهب " فنحن أمام طفلة يتيمة ، وشاب متشرد يحاول رعايتها ، ويتبناها . وسكر هى طفلة تم تسليمها إلى امرأة تدعى زكية ، وذلك حتى لا يقتلها عمها الطامع فى ثروتها ، وتقوم زكية بمعاملة سكر بقسوة شديدة ، فتهرب الطفلة لتقع فى يد عصابة للنشل ، ثم تتمكن من الهرب مرة أخرى وتعمل مع الحاوى حسونة .

وفى كتابه العاشر " السينما المصرية فى موسم " كتب عبد المنعم سعد عن هذه الطفلة والفيلم قائلاً : " أعترف –بادئ ذى بدء– بأننى تفاعلت بوجود اسم الطفلة المعجزة (سكر) كفنانة صغيرة موهوبة ، تعيد إلى السينما المصرية عصرها الذهبى فى الأفلام الاستعراضية الغنائية الكوميدية الخفيفة ، والتى سبق أن برعت فيها –بحق– الطفلة اللامعة (فيروز) فى أفلام أنور وجدى الشهيرة .. والتى كانت تحتاج إلى إمكانيات ضخمة فى الإنتاج : الملابس والديكور والاستعراضات .. الخ بصرف النظر عما يقوله الفيلم ..! ولكن المخرج أشرف فهمى تجاوز هذا كله ، وقدم فيلما كوميديا غنائيا ، فيه كل مقومات هذه النوعية من الأفلام ، دون أن يكون هناك ديكورات .. أو استعراضات ضخمة إنما –ببساطة– فيلم استعراضى كوميدى خفيف ناجح بكل مقاييس الفن السينمائى .." .

كما يقول الناقد فى نهاية مقالـه عـن الفيلـم أن تقديـم طفلـة فـى بطولـة فيلم هو جهد فنى ملحوظ ، جهد نحترمـه ونقـدره فضـلاً عـن التكنيك الجيد فـى بعض المشاهد ، برؤيا فنية متطورة ، مثـل مشـهد الـولادة الـذى قـدم فـى لقطـات سريعة لإضافة الكوميديـا .

وقد كـان مـن الممكن للطفلـة سكر أن تستمر ، لكنها فجأة اختفـت مثلمـا اختفى أطفال كثـيرون لمعـوا فـى السـبعينات لمـرة واحـدة ، فـلا تعـرف أيـن ذهبت الطفلة ذات الضحكة المجلجلة فى فيلم " الحفيـد " .

ولا شك أن مسألة اكتشاف أطفال موهوبين بـدت بالغة العسر فى تلك الحقبة ، خاصة فى مجال الكوميديا ، وإذا كان محمد عبد العزيز قد قدم العديد مـن أفـلام الكوميديا فى تلك السنوات ، فإن الأفلام التـى اعتمـدت علـى الأطفـال كـانت قليلـة ، ويمكن اعتبار فيلم " عالم عيـال عيـال " أحد الأعمـال التـى اعتمـدت علـى الأطفـال المثيرين للضحك ، وفيه رأينا محسن محيى الديـن الـذى سبق أن جسـد دور الطفل المتشرد الخارج على القانون فى " أفواه وأرانب " فهو فـى فيلم محمد عبـد العزيـز واحد من صناع الضحك من خلال مواجهة بين أطفال صغـار ، ينتمـى سبعة منهم إلـى أم ، وثمانيـة إلـى أب ، وعلـى هذيـن الأم والأب أن يتزوجـا ويجمعـا كـل هـذا الحشد من الأطفال فى بيت واحد وإن كان فيه متسعٌ لهم .

وإذا كان أهم شئ هو الحركة فى السينما الكوميدية ، فإن مساحة الحركة بيـن الغرف التى يمارسها الأطفال هنا تولد الضحك ، فكـل طفـل لـه مشـاكله ورغباتـه ، وهناك كتلتان من الأطفال يتواجهون فيمـا بينهـم ، يدبـر كـل طـرف للآخـر المقـالب المضحكة ، حتى يتم التآلف بين الطرفين .

ومن الواضح أن البطولة الجماعية للأطفال كانت سمة فى هذه الفترة ، حيث قام حلمى رفلة بلملمة أكثر من سبعة أطفـال فـى فيلـم آخـر عـام ١٩٧٥ باسـم "حـب أحلى من حب" .. وفيه نرى مواجهة بين الأطفال وكل مربية تأتيهم ، حيث يتفننـون

فى طردها ، حيث ينصبون أنفسهم قضاة فى محكمة تنعقد فى حجرة النوم ثم تصدر حكمها بعد مداولة سريعة ، وكان الحكم واحد دائماً : ط .. ط ..ط .. يعنى الطرد ثلاث مرات . ونحن لا نتكلم هنا عن قيمة المقالب ، التى تسبب قدراً من الضحك ، لكن هؤلاء الصغار يحاولون إضحاك المشاهدين على المربيات ، مثل قذف مؤخرة المربية بالورق ، ووضع الصابونة تحت قدميها ، دس الثعبان المزيف فى ثيابها ، وكذلك إجبار الجانينى على أن يستحم فى المغطس .

وعن الكوميديا فى هذا الفيلم نستعيد ما كتبه مجدى فهمى فى مجلة الشبكة قائلاً : " أما شبك طرف الثوب فى المقعد فقد رأيناه فى واحد من أفلام نجيب الريحانى القديمة مع استبدال الثوب بالقميص من التريكو ، وهو منقول أيضا من كوميديا مستر كيتون القديمة .." .

من الواضح أن الأطفال صانعى الكوميديا قد قل وجودهم فى السينما بعد هذا التاريخ بما أن زمن كوميديا الكبار قد ازدهر ، ورغم أن السينما عرفت أطفالاً مثل شريهان فى " قطة على نار " ، فإن دورها لم يكن كوميدياً ، ولعل الطفلة التى يمكن أن تركز عليها قد ظهرت فى بداية التسعينات فى فيلمين ، وكان يمكن أن تستكمل المشوار خاصة بعد فشل الطفلة " ليزا " بطلة مسلسل " هند والدكتور نعمان " فى السينما .

الطفلة التى أمامنا فى بداية التسعينات هدير ، التى رأيناها فى فيلمين هما "العفاريت" لحسام الدين مصطفى ، و " مسجل خطر " لسمير سيف ١٩٩١. ففى الفيلم الأول تكررت نفس الحدوتة عن الطفلة التى يتم اختطافها من أسرتها ، وضمها إلى عصابة لتمارس السرقة وهى تجد نفسها فى طريق مطرب مشهور هو عمرو دياب كى يمكنها أن تؤدى بعض الأغنيات والاستعراضات ، وأن تكشف مواهبها التى تم اكتشافها من أجلها .

ومع وجود الطفلة ، وعمرو دياب كان يمكن للفيلم أن يتخذ طابعاً "غنائياً" معتمداً على الأغانى التى غناها المطرب ، ولكن من الواضح أن الجمهور قد ظل ينظر إلى الطفلة باعتبارها فيروز جديدة على الشاشة من

خـلال المقارنـة بينهـا وبيـن الطفلـة فيروز . لكـن لا شـك أن لكـل منهمـا قامتهـا ، ولا يعنـى هـذا أنهـا أقل موهبـة ، فهـى هنـا أمــام ممثـل مـن طـراز عـادل إمـام لابـد أن يكـون فـى الأحـداث طيلـة الفيلـم ، وهـى تسـعى إلـى تنقيتـه مـن الشـرور ، وتحوله إلــى إنسـان ملـئ بالمبـالاة يمـوت مـن أجلهـا .

وكانت من مصادر الإضحاك القليلة فى الفيلم حين قرر الهرب بها من رجال يبحثون معه عن المال ، ولا شك أن وجود الطفلة بما تتمتع به مـن عذوبـة وتلقائيـة وخفة ظل يمكنها تحويل القلب الشرير الجامد فى قلب المجرم (عادل إمام) إلـى إنسـان رقيق ، يحاول الحفاظ على حياة الطفلة المهددة ، وهو يدخل المعركة تلـو الأخـرى مـن أجل الدفاع عنها ، وعن المال الذى تركه أبوها من أجلها .

تلك محاولة لنتعرف على خريطة الكوميديا كما رسمها أطفال السينما العربيـة فى مصر ، ولا شك أن بعض ملامح الخريطة واضحة تماما ، أما المعـالم الأخـرى فتحتاج إلى إضافة المزيد من الرتوش والبهجة .



لبلبة فى فيلم
" أربع بنات وضابط "
مع نعيمة عاكف
ورجاء وعواطف



لبلبة فى طفولتها
التى بدأت منها
حياتها الفنية

الفصل التاسع والعشرون



ثلاثى أضواء المسرح

فى البداية كان الاسم هو «ثلاثى أضواء المسرح» ...

لكنهم زحفوا إلى السينما ببطء شديد وترو، رأينا أحدهم يقوم بأدوار قصيرة فى هذا الفيلم أو ذاك، ثم اجتمعوا ثلاثتهم فى أفلام كوميدية يؤدون اسكتشات فكاهية وغنائية وشاركوا فى التمثيل معاً فى أفلام عديدة، وعندما مات واحد منهم وهو الضيف أحمد لم ينفرط العقد مسرحياً، لكن كل منهم وجد طريقه وحده إلى السينما، حتى إذا كبرا، انفصلا مسرحياً، وظل لكل منهم أدواره الكوميدية، كان سمير غانم هو الأسعد حظاً، والأكثر تواجداً والأطول عمراً فنياً، فى كل هذا المثلث الكوميدى.

ظهر الضيف أحمد فى فيلم «زقاق المدق» و«القاهرة فى الليل»، و«منتهى الفرح» عام ١٩٦٣ أولا فى لقطات مضحكة عابرة، ثم لمع الثلاثى على خشبة المسرح، ودخلوا السينما عام ١٩٦٤ من خلال اسكتش «كوتو موتو»، أى أن

نجاحهم فى المسرح قد ألقى الضوء عليهم فى السينما، وشكلوا هذا الثلاثى بصفاته المعهودة، كانوا دائماً يظهرون كثلاثى، يقدم الاستعراضات الفكاهية الغنائية، ثم بدأ بعضهم يظهر وحده من وقت لآخر. مثل المشهد الشهير الذى يجسده «جورج» فى فيلم «معبودة الجماهير» عام ١٩٦٧ لحلمى رفله حين يقف أمام الممثلة سهير، ويمثل أنه يحبها بأداء مفتعل، ملئ بالحركة. حسب الشخصية التى يجسدها.

وظل الثلاثة يعملون فى نفس الإطار، إما معا، أو وحدهم، مثل سمير غانم أمام رشدى أباظة كمساعد مخرج فى «صغيرة على الحب»، أى أن الثلاثى قد وجد نفسه على شاشة السينما حسب الأدوار المطلوبة.

ولم تكن هناك سمات كوميدية محددة لكل واحد منهم، فالضحك مشترك، أحياناً أحدهم أبله، والآخر حصيف، والثالث أقل دراية. وتتغير المواقف من فيلم لآخر.. ولكن الضيف أحمد كان ذا سمات خاصة حسب تكوينه الجسمانى، فهو الضامر الذى يمكنه الفخر بمنازلة ابطال المصارعة، وهو يبدو مضحكا حين يستعرض عضلاته على الشاطئ فى فيلم «الزواج على الطريقة الحديثة».

أما جورج فإنه يمكن أن يؤدى أى دور دون شرط لبدانته، ومن الملاحظ أن هذه البدانة المعتدلة لم تكن موطن إضحاك أو سخرية فى أدوار الممثل. باعتبار أنه كان خفيف الحركة على المسرح وأمام الكاميرا، وقد ارتدت الشخصية التى يجسدها لبس المرأة فى عدد من الأفلام، بما يفيد أن تكوين جسمه يتفق مع تكوين النساء المصريات بشكل عام، ليس فقط من حيث الأرداف، ولكن الرقبة السمينة، والوجه المستدير.

ولم تتح لجورج فرصة بطولة مطلقة واحدة فى أعماله السينمائية أسوة بالمسرح، وكان أحياناً يقوم بدور صديق البطل، لكن فترة السبعينات اتسمت بأن

كل هؤلاء.. الأصدقاء صاروا يعملون فى البطولات المطلقة، ولذا فإن ماجسده الممثل هو أدواره مثل الموظف عاشق النساء الذى لهث وراء امرأة جميلة رآها فى الشارع، فتتبع خطواتها، وصعد إلى منزلها، وراح يطلبها من زوجها دون أن يعرف ذلك، فكان جزاؤه علقة ساخنة، ووقوعه فوق درجات السلم.

كما أدى دور تلميذ مشاغب، وهو بهذا الحجم والسن، فى فيلم «مدرسة المشاغبين» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٧٣ كان فيه أحد الذين يمارسون الشقاوة على مدرستهم الحسناء صغيرة السن.

وقد أمكن لفريق ثلاثى أضواء المسرح أن يقوم معاً ببطولة فى فيلم «لسنا ملائكة» لمحمود فريد ١٩٧٠، لكن عدم استمرار التجربة يؤكد أنها لم تنجح، حتى ولو لم يعاجل القدر الضيف أحمد، والفيلم يدور حول ثلاثة مساجين تتعطل بهم سيارة السجن، يصلون إلى منزل بالصحراء، حيث يتعرفون على صاحبه ياسين الذى بدد ثورته على إحدى الراقصات، فيضطر إلى الاستدانة من المعلم جابر عم سامى خطيب ابنته، ويكتب بالمبلغ شيكات بمبلغ مضاعف ولابد له من السداد وإلا حجز على منزله، تنجح خطة الثلاثى فى الاستيلاء على الشيكات وحرقها، قبل أن يعودوا إلى السجن مرة أخرى.

أما سمير غانم فقد كان الثالث الخفيف له صلعته ونظارته، اللتان سرعان ما تخلى عنهما فى السبعينات كى يضع باروكة وعدسة لاصقة، وقد لعب العديد من الأدوار الثانية فى النصف الأول من السبعينات، فلما خوت ساحة الكوميديا من أبطالها صار عليه أن يحل مكان فؤاد المهندس ومحمد رضا وأمين الهنيدى الذى قام ببعض البطولات.

وقد جمع سمير بين شخصية صديق البطل فى حالات قليلة، وبين الأدوار، فهو المدرس المهزوز الذى يسخر منه الطلبة حتى يصيبونه بجنون فى فيلم

«مدرسة المشاغبين» ثم هو الموظف الذى يجمع الأموال مع أميرة من أجل الذهاب إلى القناطر فى رحلة شم النسيم فى «أميرة حبى أنا» لحسن الإمام، وهو الصحفى الباحث عن زميله الذى تحول إلى قهوجى فى «الكداب» لصلاح ابوسيف ١٩٧٥.

وقد تباينت أدوار سمير بشكل واضح، وساعده فى ذلك تكوينه الجسمانى، وتنوعه إلى الأداء، وصدره العريض غزير الشعر، وتعتبر أعوام ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٧٨ بمثابة سنوات الخصوبة الكمية للممثل، ليس فقط تبعاً لعدد الأفلام التى قام بتمثيلها بل لأن منها ما كان بارزا بشكل ملحوظ مثل «البعض يذهب إلى المأذون مرتين» لمحمد عبدالعزيز ١٩٧٨، ثم لأنه انتقل بشكل واضح إلى البطولات المطلقة فى عدد كبير من الأفلام، لكنه لم يتوقف عن الأدوار القصيرة.

وبشكل عام فقد كان وجود سمير فى أى فيلم بمثابة تصنيع البهجة لقدرته التلقائية على التعليق الساخر من أى كلمة يرددها شخص قريب منه.

ففى عام ١٩٧٦ قدم أكثر من ١٥ فيلما، وفى العام التالى رأيناه فى أكثر من أحد عشر فيلماً، وكانت بطولته الأولى فى ١٩٧٦ من خلال «المزيكا فى خطر» ولا غريب أنه ليس دور كوميدى بالمرة، حتى ولو علق الممثل عشرات التعليقات الكوميدية. وسوف نعود إليه لاحقاً. من أجل الإشارة إلى أن كل هذه الأدوار كانت لممثل مهرج، مضحك، يثير الضحك من خلال كلمة، أو عبارة، وتعليق، وأيضاً من خلال حركات جسمانية، مثل السير بطريقة معينة، منها تقليد لشخص أمامه، أو السخرية من شعره المسبسب، ونحن نعلم أنه باروكة.

وقد برز، بعض الشئ عن أدوار الممثل أنه زير نساء، ثعلب الفراش، الذى يحاول إيقاع النساء، والتغرير بهن، وهو فاشل أحياناً من أجل عدم إجادته للاسطوانة اللازمة فى مثل هذه الأدوار، أو لأن الحظ لا يساعده، وفى الكثير من

الأدوار فإنه يتقن اللعبة.

على سبيل المثال فإنه عندما يتعرف على مديحة، المطلقة التى يدعى أن أمه مريضة، ويدعوها إلى زيارته فى بيته لمعاودة أمه فإنها تأتى إلى شقة استعارها من صديق له، وفى الشقة يحاول التقرب من المرأة بكل أساليبه التى تضحك الجمهور، لكنه لا يستطيع أن يأخذ منها وطره فى فيلم «الأحضان الدافئة» لنجدى حافظ ١٩٧٤ فيخرج خائباً من هذه التجربة.

وفى فيلم «أزواج طائشون» هو أحد الذين يخونون زوجاتهم مع نساء أخريات، وفى «سيقان فى الوحل» لعاطف سالم ١٩٧٦، فإنه يزداد من تدليل زوجته راجية حتى لا تشك فى علاقته بالفتاة سميحة التى قابلها فى القطار، وأنقذها من الانتحار. أما فى «سوزى بائعة الحب» فهو أحد الشبان الذين يذهبون لاصطياد النساء من الملاهى الليلية، وعندما يأتى بسوزى إلى المنزل، فإنه يغازلها، وتتعامل معه بشكل طبيعى، لكنها تندهش من صديقه الآخر الذى له آراءه الفلسفية فى الحياة.

ويأتى الإضحاك فى هذه الأدوار من قدرة سمير غانم على الغزل، واختيار العبارات التى تعبر عن الحال الذى هو فيه، فهو جرئ، ومقدام، ويقتحم النساء بسهولة، وينال ما يريده، ويبدو ذلك واضحا فى دوره البارز فى «البعض يذهب إلى المأذون مرتين»، فهو متزوج، يجيد مغازلة زوجته حتى لا تشك فيه، وفى نفس الوقت فإن امرأته (آمال رمزى) تؤمن أن زوجها هو الرجل الوحيد المستقيم فى الدنيا، وهو يسلك هذا السلوك بإعطائه النصائح العلنية إلى أولاد عمه من أجل المحافظة على وقار الحياة الزوجية، بينما ينصحهم فيما بينهم كيف يمارسون الخيانة. ومن هذا التناقض تتولد الكوميديا.

ومثل هذه الأدوار مصنوعة من أجل سمير غانم، وهو يجيدها، ويتصرف

بتلقائية ملحوظة فيها، وقد برع فيها فى البطولات المشتركة مثل «مغامرون حول العالم» و«فى الصيف لازم نحب» لكن الغريب أن الممثل لم يكن مضحكا بنفس الأفلام التى قام ببطولتها وحده. ربما لأن المخرجين الذين عملوا معه لم يضعوه فى أحسن إطار، واختاروا له أدوار هى فى الأساس مأساوية كان عليه إثارة الضحك فيها، ولا أدل على ذلك خير من أول بطولة مطلقة للممثل فى «المزيكا فى خطر» حيث يجسد دور فرح الذى يهوى الموسيقى، وهو يعمل فى ميناء الإسكندرية، فيرحل مع أخيه ورفيقة صباه سكره إلى القاهرة للبحث عن عمل يتقابلون مع المعلم بلاميطة الموسيقى بشارع محمد على ويكونون فرقة صغيرة، يتقدم المعلم فرحات للزواج من أفراح ابنة بلاميطة، لكنها ترفض فينتقم منها بسرقة آلات الفرقة، يعملون حتى يتمكنون من شراء آلات جديدة ولكن رجال الشرطة يعيدونها لهم.

والحبكة البوليسية فى الفيلم، وعدم وجود التناقض، أو أسباب الضحك تقلل من الضحك، والفيلم كما تحس هو بمثابة إعادة فيها الكثير من التغيير لفيلم «حبيب العمر» الذى قام فريد الأطرش ببطولته ١٩٤٥.

أما فيلم «إلى المأذون يا حبيبى» فهو إعادة لفيلم آخر كتبه أيضاً بهجت قمر، وأخرجه أيضاً محمود فريد اللذان عملا فى الفيلم السابق أى أننا أمام نفس المجموعة بما فيهم الممثلين مثل صفاء أبوالسعود. والفيلم المأخوذ عنه «إلى المأذون يا حبيبى» ١٩٧٧ هو «لقمة العيش» لحسين فوزى ١٩٤٩. وكما هو واضح فإن دور سمير غانم هو نفس الدور الذى سبق لسعد عبدالوهاب أن جسده فى فيلمه الأول على الشاشة، ولم يكن كوميديا بالمرة، بل إن المطرب آنذاك بدا كأنه لا علاقة له بالتمثيل، والسيناريو حول الموظف المظلوم الذى يتم اتهامه بالاختلاس وهو الأمين المخلص فى الوقت الذى يرمى رئيس الشركة لبعض

الوقت بشباكه حول بسبوسة خطيبة سمير.

وكما نرى... فنحن قد نكون أمام فيلم يصلح للاستعراض، ولكنه غير مناسب بالمرة لصناعة فيلم كوميدى، بل إن الأمر ينطبق على الفيلمين معا، والمشاهد المأسوية أكثر من المضحكة، وبالتالى فقد بدا سمير كأنه الديك المهجن، حائر بين الضحك والمأساة عليه إثبات براءته، وهو حائر بين حبيبته ومديره، والخزانة التى سرقها موظف ينافسه فى المكانة.

وقد تكررت هذه الظاهرة كثيراً فى أفلام قام ببطولتها سمير غانم فى مراحل مختلفة من حياته ففقد القدرة على الضحك، بسبب أن الموضوع المكتوب أساسا مأساوى، مثل «الرجل الذى عطس»، و«لست مجرما»، و«المنحوس»، و«أرباب سوابق»، فالفيلم الأخير الذى أخرجه محمد أباظة عام ١٩٨٨ هو إعادة لفيلم «المشبوه»، «اللصوص»، وهو مقتبس من الفيلم الأمريكى «كان لصاً» وليست فيه لمحة كوميدية واحدة، أو منفذا إلى الضحك، فهو عن لص تائب، متزوج، يقرر أن يعيش حياة شريفة من أجل أسرته، ولكن الشرطة تستعين به من أجل القبض على مجرم يهدد صاحب إحدى الشركات.

وقبل أن نستطرد فى الحديث عن الضحك فى الأفلام التى قام بتمثيلها وبطولتها سمير غانم من المهم الإشارة أن الممثل كان فى أشد الحاجة إلى مخرج وكاتب سيناريو للاستفادة من مواهبه من طراز فطين عبدالوهاب، ولقد كان سمير فى أفضل حالاته حين عمل كوميديا فى السينما مع محمد عبدالعزيز، لكن هذا الأخير لم يسند إليه دور البطولة، ولكن الأدوار التى تعاون معه فيها فى أعمال متعددة كانت الأفضل بالنسبة للممثل مثل «جنس ناعم»، «ألف بوسة وبوسة» و«العيال الطيبين»، «البعض يذهب للمأذون مرتين»، «أهلا ياكابتن»، «سؤال فى الحب» وغيرها.

إذن... فقد كان سمير غانم فى أدواره الثانية، كمضحك، أفضل بكثير وأكثر حيوية منه عندما صار بطلاً، أو عندما قام بالمشاركة فى البطولة مع آخرين مثلما حدث فى «يارب ولد» لعمر عبدالعزيز ١٩٨٤.

ويمكن أن نقف عند الأفلام التى شارك فى البطولة فى المقام الأول، مثل دوره فى «أذكياء لكن أغبياء» لنيازى مصطفى، وهو السيناريو الذى كتبه يوسف عوف عام ١٩٨٠. وقد كان على حسونة الطالب الجامعى أن يتنكر مع زميله زغلول (عادل إمام) فى ملابس الطالبات من أجل أن يفوزا بمكان لهما فى فيلا يؤجرها حمدى للطالبات، باعتباره رجل زائغ العينين. ولابد للكوميديا هنا أن تتولد من خلال ما يقوم به الطالبان من تلصص على البنات بشكل عام، وأيضاً على كل من نجوى وناهد وبيسة اللتان تتبادلان الحب مع الطالبين، والثالثة مع صاحب البيت. ولا شك أن المتاعب التى يقع فيها الثلاثة بسبب هذه التناقضات الحادة تدفع إلى الضحك.

من ناحية أخرى، فقد كانت البطولة جماعية فى أفلام أخرى مثل «٤ - ٢ - ٤» ١٩٨١ لأحمد فؤاد، و«عروسة وجوز عرسان» ليحيى العلمى ١٩٨٢، و«حسن بيه الغلبان» لهنرى بركات ١٩٨٢. حيث شارك فى البطولة نجوم كوميديا كان عليهم أن يشيلوا الفيلم بتعبير المنتج، مثل سعيد صالح، وإسعاد يونس، ويونس شلبى، وأغلب هذه النصوص مقتبسة كما تحولت إلى مسرحيات كوميديا على خشبة المسرح المصرى مثل الفيلم الثانى الذى يدور حول الزوج الذى يعود من الزمن ليفاجأ أن امرأته قد تزوجت من رجل آخر، وأنها تحبه كما أنها تحمل الذكريات القديمة لزوجها القديم، وقد جسدها الممثل جاك ليمون عام ١٩٥٤ فى فيلم «ثلاثة للاستعراض»، وهو موضوع كوميدى جميل حول التناقضات التى تسبب الضحك لكل من الزوج العائد، والزوج المقيم. وقد سبق

لنيازى مصطفى أن قدمه عام ١٩٧٠ باسم «عريس بنت الوزير».

ومن المهم أن نتوقف عند فيلم «حسن بيه الغلبان» كنموذج للأفلام الكوميدية التى مثلها سمير غانم ورفاقه، وكانت عنوانا لتلك الحقبة من تاريخ السينما، وقد وقفنا عنده لأنه من إخراج مخرج ترك بصمات فى السينما المصرية بشكل واضح، لكنه جرب العمل فى هذه السنوات فى أفلام الكوميديا، فأخرج لعادل إمام «شعبان تحت الصفر» ١٩٨٠، و«العسكرى شبراوى» ليونس شلبى عام ١٩٨٢. وحسن الغلبان موظف بجهاز تنظيم الأسرة، يقف فى طابور الجمعية كل يوم كى يحصل على الاحتياجات اليومية البسيطة لأخته الأرملة، وأولادها الكثيرين، وهو صديق لشاب سمين يزوره فى المكتب، والذى يبحث عن زواج مضمون من خلال الموظفة العانس المصممة على الزواج من أى شخص يتقدم إليها.

وحسن أسوة بالكثير من الشخصيات التى يجسدها سمير غانم، طيب، نقى، ينظر إلى الحياة من حوله بمنظور ناعم، برئ، إلى أن يكتشف حقيقة لم ينتبه إليها من قبل، فالأشخاص من حوله صاروا أثرياء من خلال عملياتهم الغير قانونية فى مجال التجارة، لكن التاجر الذى يذهب إليه فى المنزل من أجل إعطاء ابنه درس خصوصى شريف، عليه أن يدخل فى منافسة مع تاجر آخر جشع، لذا سرعان ما تدخل فى حكاية بوليسية، وصراع تقليدى ساذج، بين تاجرين، أحدهما طيب، يصر على طرح بضاعته بسعر مناسب، مما يحبط مخططات تاجر السوق السوداء الجشع والذى يلجأ إلى التهديد، ويتعرض التاجر الطيب الذى يقف حسن إلى جواره ويؤازره للعديد من محاولات التهديد.

الكوميديا هنا ساذجة، باهتة، ويقلل العنصر البوليسى من حدتها، كما أن النكتة فيها مكررة، والرجال الذين يرتدون ملابس النساء... وكما يقول محمود

زهدى عن هذا الفيلم فى مجلة - الشبكة - فإن الكوميديا أقل من المغامرات التقليدية. وإن كان قد ذكر أن لسمير غانم حضور لطيف، وأداء سلس، وشخصية مسطحة فى الفيلم.

ومن أمثال الأفلام التى قام ببطولتها سمير غانم، ومن المفروض أنها كوميدية، فإذا بالموضوع مأساوى تماما هناك «الرجل الذى عطس» لعمر عبدالعزيز ١٩٨٥، فنحن هنا أمام موظف بسيط يخبره الطبيب بأنه سوف يموت وعليه أن ينتظر على قيد الحياة تسعة أشهر، فهو يقبل بمواقف عديدة غير قابلة للإضحاك، كأن يتزوج من زميلته التى تذهب تحت سمعه وبصره، فيما قبل، إلى شقق الرجال ومنهم زملاء فى المكتب، وتجلس وقد كشفت عن ساقيها كما أن مديره يكتشف الأمر، فيعينه مديراً للمخازن من أجل الاختلاس باعتبار أنه لو تم القبض عليه فلن يظل كثيراً بالسجن.

والغريب فى هذه الكوميديا السوداء، أن مسعد بالفعل يموت، ولا يكون تشخيص الطبيب خاطئا أسوة بهذا النوع من الأفلام، ويفقد الممثل قدرته على الإضحاك فهو نادم، معترف بجريمته، ويحاول أن يقدم نفسه للشرطة، لكن ليس هناك ما يثبت أقواله بعد أن تأتى النيران على جميع المستندات، ويترك مسعد خطابا لمولوده القادم يطلب منه أن يكون شريفاً.

وفى بعض الأحيان كان يسند لسمير غانم دوراً كوميديا راقيا، لكن النص المكتوب لا يضحك، وبالتالى فعلى الممثل أن يبذل أقصى ما لديه مثل دوره فى «الأهطل»، و«الغشيم»، و«المطب» والأخير مأخوذ عن إحدى القصص القصيرة لبوكاشيو.

وقد عمل سمير غانم فى هذه الفترة كبطل للأفلام مع حسن الصيفى فى أفلام عديدة منها «الزوج المحترم» ١٩٧٧، «نوع من النساء» ١٩٧٩، «عضة

كلب» ١٩٨٣، «أنا مش حرامية» ١٩٨٣، و«العرضحالجى» و«قضية نصب» ١٩٨٧، «الأغبياء الثلاثة» ١٩٩٠، و «مجرم رغم أنفه» ١٩٩١، وهى أفلام تعتمد على الإضحاك الساذج، ولم يلق أى منها نجاحاً، وساعدت فى تهميش نجومية سمير غانم... السينمائية الذى عاد إلى الأدوار الثانية مرة أخرى فى «رمضان فوق البركان»، «عضة كلب» فإن سمير يعيش فى حلم لإنشاء فرقة موسيقية، ومن أجل أن يأخذ إجازته من العمل، يتفق على أن يعض كلب زميله عونى، لكن الكلب يعضه بدلا من عونى، وينهش فى مؤخرته، ويبدأ عونى يفكر فى التزوير للحصول على إجازة. ويصطدم مع الممرض الذى يتولى إعطاءه الحقنة، ويتحول إلى مسعور وتدور مطاردات مع زميله.

ومن المهم أن نقتبس بعضا مما كتبه سامى السلامونى فى مجلة «فن» عن فيلم «الأغبياء الثلاثة» قائلا إن كل ممثل من الثلاثة يرتجل حواره بنفسه فيصبح فى منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلاً هو «العجوزة» بينما يونس شلبى «بولاق».

وتحدث المطاردات والبلاهات المكررة فى كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد : «إحنا اللى كتبنا أسامينا على الميه... وكلمنا الكتكوت فى البيضة المقفولة...» ويبدأ كل منهم ومن دون أى تدخل طبعاً من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلا يعمل الشوية بتوعه لكى يضحك الناس كأى أراجوز. فسمير غانم مثلا يعكس الكلمات كعادته «يا دار ما دخلك شر» مثلا تصبح «يا شار ما دخلك در» ثم يسمى أمه «حلمبوحة» ويقول لجميل راتب من دون مناسبة : «أمى حلمبوحة بتسلم عليك».

وقد كرر الناقد كلاماً مشابهاً فى نفس المجلة عند كتابته عن فيلم «مجرم

رغم أنفه» قائلاً : لا المهنة هنا تهم، ولا العلاقات تعني شيئاً... ذلك أن التركيز أولا وأخيراً ينحصر في سمير غانم، ولأن كاتب السيناريو فؤاد الألفى، فيما يبدو اكتفى بكتابة عدة وريقات تتضمن عدة ملاحظات وبعض المواقف... لذا بدا الارتجال سمة غالبة على الفيلم، سواء في الحوار العشوائي الأقرب إلى الثرثرة، حيث يبدو لسمير غانم من حروف كلمات الجملة الواحدة، فبدل من أن يقول : «أنا ماشي وأنا نايم» يقول : «أنا ناشي وأنا مايم» أو في مجمل الأداء الجماعي الذى يفتقر إلى الأخذ والعطاء بين الممثلين. فكل منهم يؤدى دوره كوحدة مستقلة.

ويستكمل الناقد في موضوع آخر من نفس الفيلم حول الممثل الكوميدى سمير غانم في الفيلم يسير أثناء النوم، بالمايوه القصير والفانلة بالطبع، وتحدث له بعض المواقف التهريجية الخالية من المعنى، كأن يتصادف سيره وراء فتاة تستنجد باثنين من الشباب ينهالا عليه ضربا... أو أن يركب سيارة مفتوحة الباب، ويتصادف وجود كمية من الهيروين، المقرر على الأفلام المصرية.. ليقبض عليه، ويوضع في «تخشيبة» أحد أقسام الشرطة حيث يتشاجر مع المقبوض عليهم.

من الجدير بالإشارة إلى أن النشاط المكثف لسمير غانم في هذه الأفلام ارتبط في المقام الأول برواج شرائط الفيديو وأفلام المقاولات فلما انحسرت هذه الظاهرة ابتعد سمير غانم تماماً عن السينما وتفرغ للمسرح التجارى الضاحك الذى كان أحد أعضائه منذ السبعينات حتى الآن بدون منازع.





سمير غـانـم

١٩٦٣ : القاهرة فى الليل
١٩٦٤ : آخر شقاوة
١٩٦٥ : آخر جنان
المشاغبون
١٩٦٦ : ٣٠ يوم فى السجن
صغيرة على الحب
١٩٦٧ : الزواج على الطريقة الحديثة
نورا
إضراب الشحاتين
شاطىء المرح
بنت شقية
شباب مجنون جدا
١٩٦٨ : حلوة وشقية
شباب مجنون جدا
٣٠ يوم فى السجن
١٩٦٩ : نشال رغم أنفه
ثلاث نساء
العميل ٧٧
الحرامى
١٩٧٠ : نار الشوق
المجانين الثلاثة
لسنا ملائكة
فرقة المرح
١٩٧١ : واحد فى المليون

١٩٧٢ : أضواء المدينة
خللى بالك من زوزو
١٩٧٣ : غرام تلميذة
مدرسة المشاغبين
١٩٧٤ : حبيبتى شقية جدا
آنسات وسيدات
فى الصيف لازم نحب
٢٤ ساعة حب
أميرة حبى أنا
الأحضان الدافئة
١٩٧٥ : ملوك الضحك
شبان هذه الأيام
سؤال فى الحب
بنت اسمها محمود
الكداب
مجانين بالوراثة
١٩٧٦ : ملك التاكسى
جواز على الهوا
نبتدى منين الحكاية
غراميات عازب
ممنوع فى ليلة الدخلة
حب على شاطىء ميامى
سيقان فى الوحل
فيفا زالاطا

أزواج طائشون
عالم عيال .. عيال
المذنبون
العش الهادىء
العيال الطيبين
المزيكا فى خطر
١٩٧٧ : آه يا ليل يا زمن
جنس ناعم
بص شوف سكر بتعمل إيه
١٣ كدبة وكدبة
إلى المأذون يا حبيبى
البنت الحلوة الكدابة
وسقطت فى بحر العسل
الحلوة والغبى
عندما يسقط الجسد
ألف بوسة وبوسة
الزوج المحترم
١٩٧٨ : أولاد الحلال
أحلى أيام العمر
سوزى بائعة الحب
البعض يذهب للمأذون مرتين
أهلا يا كابتن
امرأة بلا قلب
سكة العاشقين
مكالمة بعد منتصف الليل
١٩٧٩ : قصة الحى الغربى

مغامرون حول العالم
نوع من النساء
١٩٨٠ : البنات عايزة إيه ؟
أذكياء لكن أغبياء
شفاة لا تعرف الكذب
١٩٨١ : ٤ - ٢ - ٤
١٩٨٢ : عروسة وجوز عرسان
البنت اللى قالت لأ
حسن بيه الغلبان
١٩٨٣ : الجواز للجدعان
غريب ولد عجيب
عضة كلب
إنهم يسرقون الأرانب
تجيبها كده تجيلها كده هى كده
أنا مش حرامية
نهاية رجل تزوج
١٩٨٤ : يا رب ولد
إحنا بتوع الإسعاف
سمورة البنت الأمورة
ألعاب ممنوعة
حادى بادى
المشاغبون فى الجيش
كله تمام
عروس البحر (لبنان)
١٩٨٥ : التريللا
أيام التحدى

الرجل الذى عطس
لست مجرما
محطة الأنس
رمضان فوق البركان
إلى من يهمه الأمر
إنقاذ ما يمكن إنقاذه
١٩٨٦ : القناص
احترس عصابة النساء
فقراء ولكن سعداء
١٩٨٧ : عبقرى على ورقة دمغة
المنحوس
العرضحالجى (قضية نصب)
١٩٨٨ : رحلة المشاغبين
الجدعان الثلاثة
طير فى السما
أرباب سوابق
١٩٨٩ : عريس فى اليانصيب
١٩٩٠ : النصاب والكلب
الأغبياء الثلاثة
ليس لعصابتنا فرع آخر
اقتل مراتى ولك تحياتى
الأهطل
ثلاثة على واحد
المطب
١٩٩١ : مجرم رغم أنفه
الغشيم
الكابتن وصل
١٩٩٢ : الراقصة والحانوتى
إستقالة جابر
١٩٩٣ : الرجالة فى خطر
الهاربان
١٩٩٤ : سرقوا أم على
١٩٩٦ : السلاحف

الفصل الثلاثون



محمد عوض .. محمد صبحى

للكوميديا بريق خاص فى المسرح عنه فى السينما ..

لذا فهناك عشق ما بين نجوم الكوميديا فى المسرح أكثر من السينما، والعكس. الحالة الأولى يدخل فى إطارها أصحاب أسماء كثيرة منهم الريحانى نفسه، ومحمد عوض ، ومحمد صبحى ، أما الحالة الثانية التى يلمع فيها الممثل على الشاشة أكثر من لمعانه فى المسرح فتتضح فى إسماعيل يس فى المقام الأول ..

والممثل يثير الضحك فى كلتا الحالتين ، لكن عندما يذكر ، فإن الناس تتحدث عن أدواره المسرحية ، وسوف نتناول فى هذا الفصل كلا من محمد عوض ، ومحمد صبحى كنموذجين واضحين لهذه الظاهرة من بين عشرات الأسماء التى لمعت فى مجال الضحك فى أحد الأطراف أكثر من الطرف الثانى .

فلاشك أن النجاح الذى حققه كل منهما فى المسرح الكوميدى هو الذى لفت إليهما الأنظار فى السينما ودفع بهما إلى أدوار البطولة المطلقة وإلى أداء هذا العدد الكبير من الأدوار ، لكن بعد سنوات ، فإن المرء عندما

ينظـر إلـى خريطـة الممثـل سـينمائيا ، ومسـرحياً ، فإنـه سـيتوقف عنـد أدواره المسـرحية فمحمـد عـوض هـو عـاطف الأشـمونى فـى " جلفـدان هـانم " ومصيلحى فى " العبيط " ، أما صبحى فهـو مصيلحـى فـى " انتهـى الـدرس يـا غبـى " .. ومـا أن نجـح كلاهمـا فـى هـذه الأدوار (السـاذج والعبيـط) حتـى أسرعت السينما إلى إسناد أدوار البطولـة لهمـا . وكانـا فيمـا قبـل يعمـلان فـى أدوار بسـيطة ..

وبالنسبة لمحمد عوض ، فان الجمل التى كان يرددها فى بعض أفلامـه الأولى ، كانت مأخوذة مباشرة من طريقته فى الأداء المسرحى الذى برع فيـه فـى أعماله ، ومنها جملـة " أنا إسمـى ميمـى " فى فيلم " الأزواج والصيف " لعيسى كرامة ١٩٦٣ ، ثم جملة " يوم الخميس حلو يا بنفسـج " فى فيلم " سنوات الحب " لمحمود ذوالفقار فى نفس السنة .

أما محمد صبحى فإن أدواره الصغيرة فى أفلامه الأولى لم تكن تنبئ إننا أمام ممثل كوميدى بالمرة ، فهى أدوار جادة مأساوية لشخص له موقعه الوطنى والحياتى وهذان الفيلمان هما " أبناء الصمت " لمحمد راضى ١٩٧٤ و " الكرنك " لعلى بدرخان ١٩٧٥ .

والذى شاهد محمد صبحى وهو يقوم بدور عاشق صاحبة القهوة فى الفيلم الأخير ، الطالب الذى يتم اعتقاله ، وتعذيبه بوحشية لدرجة الموت يتأكد أننا أمام ممثل خسرته الأدوار الجادة تماما ، حيث كانت عيناه بالغتا القوة فى النظر للشخص الذى أمامه ، ولكن المشاهد فوجئ بأن صاحب هذا الدور يؤدى دور الأبلـه فـى المسرحية ، وهو نفس الدور الذى جسده " كليف روبرتسون " فى السينما فى فيلم " شارلى " ولم يكن فى السينما دورا كوميديا . وهناك أدوار أخرى للفنان فـى نفـس الفترة يمكن ضمها إلى قائمة الأعمال التراجيدية مثل فيلم " وبالوالدين إحسانا " ١٩٧٦ لحسن الإمام ، و " أين المفر " ١٩٧٧ .

لكن ما أن شاع اسم محمد صبحى كممثل كوميدى ، حتى أسندت إليه أول بطولة سينمائية ، وكانت فيلم كوميدى هو " أونكل زيزو حبيبى " .. لنيازى مصطفى فى نفس السنة . أما أن المخرج الذى أسند إليه هذا الدور هو أحد صناع الكوميديا فى السينما المصرية من قبل ..

وليست كل أدوار محمد صبحى السينمائية كوميدية ، مثل فيلم " بلاغ ضد امرأة " و " الجريح " .. ولكن لا شك أن السينما حاولت الاستفادة من نجاحه فى مسلسل " على بيه مظهر " كى يعمل فى فيلم كوميدى يحمل نفس الاسم " على بيه مظهر والأربعين حرامى " كى يجسد من وقت لآخر دور الشخص العنطوز الذى لا يملك ويتوهم أنه صاحب أشياء كثيرة ، مما يسبب له المتاعب . وهى شخصية مقتبسة عن مسرحية عالمية شهيرة باسم " عاشق المظاهر " .

وقد تكررت سمات هذه الشخصية من فيلم لآخر ، حيث عمل صبحى مع مخرجى الكوميديا فى التسعينات مثل " عمر عبد العزيز ، ومدحت السباعى " فالثانى هو الذى قدمه فى أدوار جادة مثل " الجريح " ، ثم قدمه فى ثلاثة أفلام المفروض أنها تنتمى إلى اللون الكوميدى هى " راجل بسبع أرواح " ١٩٨٨ ، " إحنا اللى سرقنا الحرامية " ١٩٨٩ ، و "العميل رقم ١٣" فى نفس السنة وهى كلها مكتوبة بروح السباعى ، وهو كإنسان خفيف الظل ، لكنه فى أفلامه لم يكن مضحكا ، وبدت أدوار صبحى فى هذه الأفلام بمثابة كوميديا أقل تدفقا من أعماله المسرحية . وأيضا التليفزيونية ..

أما عمر عبد العزيز فقدمه فى " هنا القاهرة " ، و " محامى تحت التمرين " ، ولاشك أنه بالنظر إلى النصوص الكوميدية فى السينما التى كتبت لصبحى فإنها لم تصنع مجرد فيلم واحد له نفس بريق المسرحيات بما فيها الأفلام التى كتبها لينين الرملى نفسه والتى كانت مسرحياته بمثابة قنابل كوميدية متفجرة صنعت لصبحى نجومية ابتداء من " إنتهى الدرس يا غبى " ، حتى أنفصل الثنائى فى منتصف التسعينات .

أى أننا هنا أمام ظاهرة تستوجب الوقوف عندها ، فالنص واحد، له نفس القوة ، لكن دفعة الضحك كانت كبيرة فى أحد المجالين عن آخر ، وليس أمامنا تفسير محدد لهذا الأمر ، ونقصد بالتفسير هنا العلمى فى المقام الأول ، لأن أى تفسير آخر غير مقبول ، كأن تقول أن المسألة " أقدام " ، أو كما يقول العامة " قرفة " .. لأننا هنا أمام نص مقارب ، بالنسبة للأعمال التى كتبها الرملى على سبيل المثال كما لا يمكن أن تقول أن صبحى قد حقق ذلك النجاح المسرحى لاتساع المكان ، والزمان ، ولقتدراته الجسدية الفائقة المرونة ، وسهولة الحركة ، فلاشك أن المكان أكثر اتساعا أمام الكاميرا ..

وحسب رأيى الشخصى ، فإن ما أضحك الناس بدرجة أقل بالنسبة للسينما عن المسرح فى تجربة محمد صبحى الكوميدية هو الافتعال ، فقد يكون الافتعال مقبولا على خشبة المسرح الكوميدى ، لكنه غير مستساغ كثيرا فى السينما بنفس الطريقة التى رأينا عليها صبحى فى " أونكل زيزو حبيبى " و " محامى تحت التمرين " و " العميل رقم ١٣ " ثم " الشيطانة التى أحبتنى " ... وغيرها من الأفلام ، وقد جسد بعض هذه الأفلام دور ضابط الأمن الغشيم . وهى شخصية يمكن أن تنجح فى بلاد بعينها ، مثل شخصية المفتش كلوسو التى جسدها بيتر سيلزر فى قرابة ستة أفلام . فالبريطانيون والأمريكان ضحكوا على سماجة المفتش الذى يقع فى العديد من المتاعب بسبب محاولته أن يكون ذكيا ، لكنه يفشل فى إضحاك الجمهور العربى ، فهذه الأفلام لم تنجح لدينا ، ولم يترك سيلزر أثرا لدى المتفرج العربى ، ولاشك أنه كان أكثر إضحاكا فى فيلم " مطاردة الثعلب " أكثر من كلوسو عشرات المرات ، ولسنا هنا بصدد تقويم هذه التجربة ، لكن لاشك أن شخصية الجاسوس ، أو رجل الشرطة التى جسدها لنا صبحى فى بعض أفلامه كانت محاولة للاستفادة من كلوسو ، وهو ضابط يقع فى العديد من الورطات ورغم ذلك ينجح فى الإيقاع بالعصابة ..

وضابط الجمرك شريف فى فيلم " العميل رقم ١٣ " للسباعى يتظاهر أنه يفهم كل شىء ، لكنه لا يلبث أن يقع فى براثن العصابة التى تحاول رشوته ، وهـو يدفـع نفسه فى العديد من المتاعب ويتم إسقاط العصابة رغم كل هذه التصرفات التى تفتقد الذكاء ..

والضابط فى هذه الأفلام كثيرا ما تكـون ألاعيبـه مكشـوفة ، فهو يتخفـى فـى وظيفة أخرى ، وعليه ألا ينكشف ، ومع ذلك يتم كشف أمره ، ففى " الشيطانة التـى أحبتنى "لسمير سيف ١٩٩٠ ، جسد دور ضابط المباحث صلاح الذى يتعرف علـى عواطف النشالة المحترفة ، وهـى ابنـة لرئيس عصابـة كبيرة فـى أعمـال الاحتيـال والنصب ، ويدخل صلاح إلى عرين العصابة ويصبح واحدا منهـا بعـد أن يوهمهـم أنه فصل من عمله ، حيث أنه مكلف للإيقاع بأفراد العصابة التى تخطط لسرقة أحـد البنوك .. وهذا الضابط المرتبك دوماً يتزوج من اللصة التى تحبـه ، وتنجـب منـه ، إذن فهو قد تورط فى عصابـة ، وهـذا فـى حد ذاتـه يصنـع مواقـف كوميديـة بالغـة الاحتمال ، لكن الفيلم أهتم بالتركيز على الاعيب العصابة نفسها .

والغريـب أن الفيلـم قـد أخرجـه سـمير سيـف ، وهـو أحـد الذيـن قدمـوا عـادل إمـام فـى أفـلام الحركـة ، والأفـلام الاجتماعيـة التـى ابتعـد فيهـا عـن الكوميديـا مثـل " المشـبوه " و " الغـول " و " النمـر والأنثـى " و " المولـد ، و " مسجل خطـر " و "شـمس الزنـاتى" ، كمـا أن فيلمـه الكوميـدى الوحيـد الـذى قدمـه لعـادل إمـام لـم يلـق نفس نجـاح أفـلام الممثـل الأخـرى بمـا فيهـا أفلامـه مـع سـمير سيـف نفسـه .. وهـو فيلـم "أحـترس مـن الخـط" أمـام نفـس الممثلـة ليلبـة .

ولا نريد أن نقول أن نجومية عادل إمـام قد لعبت دورا حاجبا لنجاح أفـلام محمد صبحى ، لأن فيلم " أونكل زيزو حبيبى " قد نال نفس التقديـر والمكانـة الأقـل أهمية ، وهو الذى تم إخراجه قبل أن يلمع اسم عادل إمام فى السينما .

وفى قائمة صبحى أفلام أخرى لا نكاد نذكرها بلا أهمية ، كتبها سمير عبد العظيم، مثل " العبقرى ٥ " لأحمد ياسين ١٩٨٥ ، و " المشاغب " لمحمد نبيه ١٩٩١ ، وهو آخر أفلام صبحى السينمائية ، ففى الفيلم الأول جسد دور مهندس يجرى تجارب على إمكانية استخدام الماء كبديل يغنى عن البنزين فى تشغيل السيارات ، ولكن التجربة تفشل . تشجعه خطيبته على الاستمرار فى المحاولة ، وتنجح التجربة ، ويعرض نتائجها على المسئولين ويوافقون على تنفيذ الاختراع . تطمع بعض الجهات فى الاستيلاء على الاختراع وتخطف إحداها الخطيبة من أجل الضغط على محمود للاستجابة لمطالبهم . ومن الواضح أنه ليست هناك بين كل من " خمسة " و " ستة " .. فى الفيلمين سوى أن الكاتب سمير عبد العظيم قد أراد إضافة اسم غريب خاصاً به ، فـ " ستة " هو اسم خادم يعمل لدى تاجر عملة ، ويخفى ثلاثة ملايين دولار فى قطعة أثاث يحتفظ بها فى حجرة راقصة بالملهى الذى يملكه . و " ستة " يترك العمل مع تاجر العملة ويعمل بائعا للروبابيكيا ، فيشترى من الراقصة قطعة الأثاث ويكتشف الكنز الذى بداخلها ، يقرر صرفها على مشاريع تفيد أهل الحى مدعيا أن النقود قد ورثها عن خالته ..

وكما نرى فإن الأفلام الكوميدية التى عمل بها صبحى كانت تنتمى إلى اللون البوليسى والمطاردات ، حيث يخطف أعوان تاجر العملة ابن المرأة التى تزوجها " ستة " ليرغموه على أن يسلم لهم المال ، لكن الفيلم بملىء بمطاردات غير مثيرة تنتهى بالقبض على الخارجين عن القانون ..

ولاشك أن التجربة كانت عابرة بالنسبة لصبحى ، الذى ما لبث أن عاد إلى التليفزيون والمسرح ونجح بشكل يرضيه فى مسلسل "يوميات ونيس" فابتعد عن السينما راضيا ، وتأرجح نجاحه فى المسرح بعيدا عن شريكه لينين الرملى ، حتى وجد نصا نجح هو " ماما أمريكا " ..

قد تكون التجربة متقاربة مع محمد عوض ، لكن لا شك أن الأمر يختلف فى بعض النقاط ففى بداية الستينات تألق محمد عوض فى

مسرحيات من طراز "العبيط" ، و " نمرة ٢ يكسب " بعد " جلفدان هانم " و " مطرب العواطف " ، و كانت اللازمات التى يطلقها عوض فى المسرح سببا لنجاحه ، مثل " أنا عاطف الأشمونى مؤلف الجنة البائسة " فى " جلفدان هانم " ، و "أعمل إيه .. أعمل إيه المعجبات عايزة كده" فى "مطرب العواطف " ، وهى جمل لازالت ملتصقة بالذاكرة رغم مرور الزمن..

وقد عمل عوض فى السينما والمسرح فى نفس الوقت ، لكنه لم يلفت إليه الأنظار كثيرا فى أدواره السينمائية التى جسدها هذه الفترة ، فهو الموظف الذى تتجب امرأته كثيرا فى فيلم " دعنى والدموع " ، وهو صديق للأمير فى " أميرة العرب " وكان من الواضح أن السينما تود أن تراهن عليه ، مثلما حدث مع فؤاد المهندس فما أن نجحت مسرحيته "أنا وهو وهى" حتى تحولت إلى فيلم بطولة فؤاد المهندس ذاته ، وقد كان وراء هذا الممثل تاريخه الطويل فى الكوميديا السينمائية، وكأنه كان ينتظر هذا الدور بالذات ، أما محمد عوض ، فقد أسندت البطولة فى الأفلام المأخوذة عن مسرحيات نجحت من خلال أدائه إلى ممثلين آخرين ، مثل فيلم " العبيط " الذى جسده فريد شوقى فى السينما ..

وقد ظل محمد عوض ، رغم خفة ظله المتناهية فى السينما والمسرح معا ، يقوم بأدوار البطولة الثانية لعدة سنوات فى السينما ، قبل أن تسند إليه البطولة المطلقة .. ورأيناه مع آخرين فى أفلام مثل " آخر شقاوة " .. ، و " آخر جنان " .. و " المغامرون الثلاثة " .. و 'جدعان حارتنا " .. و " الأصدقاء الثلاثة " ، و " حارة السقايين " ، و "شقة الطلبة " ، وغيرها من الأفلام .

وأمامنا قرابة عشرة أفلام قام فيها محمد عوض بأدوار مساعدة ، لكنه كان خفيفا جذابا ، بمثابة فاكهة الفيلم ، فهو فى فيلم شقة الطلبة ذلك الخادم الذى يأتى مع أبناء سيده إلى القاهرة لرعايتهم ، وهو الوحيد الذى لم يقع فى غرام ابنة الجيران ،

وكان عليه أن يبلغ سيده أولا بأول بما يفعله الأبناء ، وهو هنا يرتدى ملابس خاصة يتباكى على أحواله ، وله لزماته الخاصة ، ونبرة صوته التى كتب عنها محمود السعدنى فى كتابه " المضحكون " عام ١٩٧١ قائلا :

" صوت محمد عوض يكاد يكون أقرب أصوات المضحكين إلى الريحانى ، فهو يختار روايات من الفترة نفسها التى اختار منها الريحانى ، وهو مثل غيره من المضحكين (أصحاب الطريقة الريحانية) يؤمنون بالنجومية ، أنهم محور الأحداث ، وكل شىء فى الرواية يفرش لهم ويحترمهم ويضعهم فى البرواز اللائق أمام الجمهور ، ولكن لأنه عبيط ، ولأنه مؤمن بالريحانى بعبط فسنجده يترك الأمور تسير بروية ، فلا خطه ، ولا تخطيط ، وهو الشعار الذى كان يرفعه الريحانى وعلى الرغم من ذلك فهو أكثر المضحكين حباً للمسرح ، وأكثرهم إخلاصا له . أنه يقاتل بأسنانه من أجل أن يصبح له مسرحه الخاص .. "

وقد يكون هذا رأى كاتب ساخر ، لكننا نركز هنا على أدوار محمد عوض فى السينما فمهما كانت مساحة هذه الأدوار ، فإن محمد عوض كان بالغ خفة الظل بحيث أنه حين أنتقى أدوار البطولة ، كانت أقدامه راسخة ، ويمكن أن نقف عند بعض أدواره ، مثل " شهر عسل بدون إزعاج " لأحمد فؤاد ، فهو الممرض الذى يتصرف كأنه صاحب العيادة ، عنطوز ، يوقع نفسه فى متاعب ، ، وحين يأتى شخص من الصعيد من أجل أن يأخذ بالثأر من الطبيب صاحب المستشفى ، فإن الممرض يتصرف كأنه الطبيب ، مما يوقعه فى مشاكل ، فهذا الصعيدى قادم من أجل أن يأخذ بثأره من الطبيب ، وعلى الممرض أن يهرب من الصعيدى طيلة الأحداث ، عبر المدن ، ليس فقط من أجل الإفلات بجلده ، بل أيضا لتحذير الطبيب من الخطر الذى يحدق به .

وقد وقع هذا الممرض دوما فى العديد من المتاعب ، فالرجل الذى يطارده لا يرى فيه سوى الثأر ، وعليه التخفى دائما منه ، والمطاردة هنا على طريقة القط

والفأر ، أحدهما يود أن يلتهم الآخر ، وهذا يود الهرب بأى ثمن من الخطـر . حتـى لو أضطر أن يرتدى زى راقصة بدوية ، ترقص فى دائرة من الرجال ، ثم لا يلبـث أمره أن ينكشف ، فيسرع نحوه القاتل من أجل القصاص منه .

وتمتد المطاردة عبر الصحراء ، وفنـادق الساحل الشمالى القديمة ، ومرسـى مطروح ، خاصة أن الطبيب فى رحلة شهر عسل ، لا يحس بأى خطر يحدق بـه ، وكل الأخطار يأخذها الممرض نيابة عنه .

وفى فيلم " أكاذيب حواء " جسد عوض دور الممثل الكومبارس الذى تستعين بـه زوجة من أجل أن يلعب دور زوجها السابق الذى اختفـى مـن أجـل إثـارة غيرة زوجها الحالى الذى ينشغل بأصدقائه وسهراته ، ويجد هذا الممثل نفسه فى العديد من المـآزق ، وهو يمثل هذا الدور من أجل النقود ، يطلب ، ويبالغ فى الطلب ، فتستجيب له الزوجة ، والمآزق يصنعها أن الزوج السابق الحقيقى لا يلبث أن يظهر ، وهو شخص شرير مبـتز لكن الممثل لا يلبث أن يكشف ألاعيبه ، فيضعه فـى دائرتـه ، ويبـتزه هـو بـدوره ، ثـم يكتشف الزوج الحالى أمر الممثل ، حين شاهده فى إحدى المسرحيات ، فتركه يتصـرف كما يريد ، ومن أجل أن يسبب له الإحراج ، قرر أن يتنازل له عن زوجتـه ، ممـا يوقـع المرأة والممثل فى حرج ، وكأن اللعبة ستنتقل إلى الجد ..

ولاشـك أن عيسـى كرامـة قـد منـح محمـد عـوض أدوارا هامـة فـى السينما ، حتـى وإن كـان واحـد مـن ثلاثـة أصدقـاء أحدهـم أحمـد رمـزى فـى فيلمـى " آخر شـقاوة " ١٩٦٤ و " آخـر جنـان " ١٩٦٥ . كمـا قدمـه فـى أفـلام أخـرى منهـا " الأزواج والصيـف " ، و " مطلـوب أرملـة " ١٩٦١ ، ثـم " حلـوة وشـقية " ١٩٦٨ .

ومحمد عوض فى فيلم " آخر جنان " هو أحـد أفـراد عائلـة مجنونـة عليـه أن يرتـدى مـرة ثـوب فرعونـى ، ثـم يجسد شـخصية هتـلر ، ونـابليون ، وهـذا الشـاب

المجنون يعيش بين امرأتين تقومان بقتل عدد من نزلاء ملجأ العجزة وتقومان بدفن الضحايا فى بدروم المنزل ..

ولعل أول دور بطولة مطلقة لعبه عوض فى السينما هو " حواء والقرد " لنيازى مصطفى وهو الذى سيمنح محمد صبحى فيما بعد أول بطولة مطلقة ، والغريب أن النجمة التى كان عوض يحبها فى هذا الفيلم هى سعاد حسنى التى وقفت كبطلة أمام نجوم السينما الكبار فى تلك الفترة ، وكأن محمد عوض بذلك يأخذ مكانته التى يستحقها وفى الفيلم جسدت سعاد حسنى دور نادية الزوجة البالغة الغيرة على زوجها الفنان ، وهى تكتشف أنه على علاقة براقصة ، فتقع فى أزمة نفسية تذهب على أثرها إلى طبيب نفسى ، وتدعى أنها على علاقة بشخص آخر ، وبالفعل تتصل بخطيبها السابق ، وتقابله وتتجاهل زوجها ، ونحن هنا أمام مواقف كوميدية عديدة فالزوج ممثل مشغول بأعماله وهو يحاول مماشاة زوجته ..

وقد كانت رحلة محمد عوض مع البطولة المطلقة قصيرة ، حيث عاد مرة أخرى إلى الأدوار المساعدة ، ومن محطات البطولة فيلمه " أزمة سكن " لحلمى رفلة ، وفيه يؤدى عوض نفس اللزمات المعروفة عنه فى المسرح مثل " المفتاح فين .. تحت المشاية " ، والمقصود بالمفتاح هنا هو ذلك الذى يمتلكه موظف اسمه فتوح ، يفشل فى العثور على شقة فى القاهرة ، فيدبر له المدير سكنا ، ويشترط عليه أن يستغلها بين الحين والآخر لملذاته ، وهو يواجه هذه المشكلة بحذاقة ، حيث يسعى مع زميلته عفاف إلى إيقاع المدير فى العديد من المشاكل مع النساء اللاتى يأتين إلى الشقة ، ثم مع رجال العمارة الذين يحاولون إلقاء حبالهم على زميلته عفاف الموظفة بنفس الشركة ، والتى يحبها .

وفى عام ١٩٧١ قام محمد عوض بدور البطولة أمام شويكار فى " غرام فى الطريق الزراعى " وهو موضوع كوميدى سبق لكل من كلارك جيبل وجريجورى بيك ، وعبد الحليم حافظ ، وأنور وجدى أن جسدوه فى السينما ، وفتحى هنا رجل

ساذج ، يلتقى فى الأتوبيس مع مديحة التى هربت من أبيها لأنها ترغب فى الزواج من حبيبها سامى ، وفى الطريق إلى المنصورة ، حيث يسكن سامى ، تلتقى مديحة مع فتحى وتحكى له عن ظروفها ، فيتضح أن سامى سفاح نساء ، ينشر الأب صورة ابنته فى الصحف وعن مكافأة مالية لمن ينقذها من السفاح ، يتعرض فتحى ومديحة للمطاردات بعد أن ظنه الناس السفاح سامى ، فهما لم يقرءا الإعلان ، يصل فتحى بمديحة إلى سامى ، وبعد أن يقرأ الجريدة يدرك فتحى الموقف ، وكما نرى فتحى أمام مواقف كوميدية غير مصطنعة ، يمكن للمثل الذى يجسدها أن يثير الضحك بين الناس ، وقد جسد عوض الدور على طريقته ، سواء نطق الكلمات أو بحركاته الخفيفة ، وأسلوبه فى المشى وطريقته فى أن يتصرف بذكاء ، لكنه لا يلبث أن يقع فى المتاعب .

وفى النصف الأول من السبعينات ، عاد محمد عوض للمشاركة فى البطولة ، مع النجوم الذين بدأ معهم ، مثل حسن يوسف ، ونور الشريف ، فرأيناه أحد المشاغبين الخمسة فى " مدرسة المشاغبين " و أحد الشباب فى " البنات والمرسيدس " ، و " الشياطين فى أجازة " ، و " البنات والحب " .

وقد كان محمد عوض يعود لأدوار البطولة بين وقت وآخر ، لكن الكثير من هذه الأفلام لم تكن لها قيمة فى عالم الكوميديا نفسها ، ومنها فيلم " رحلة العجائب " لحسن الصيفى ١٩٧٤ ، أمام نبيلة عبيد وفيه يقوم بدور عباس العامل الذى يتلقى خطابا من محامى عمه المقيم فى الولايات المتحدة يبلغه فيه بموت العم ويطلب منه المجيء للإطلاع على الوصية ، يفاجئ المحامى بأن العم قد أوصى بكل ثروته لابنته سيمون ولعباس شرط أن يتزوجا . يرفض عباس لأن سيمون متفرنجة ولكن المحامى ينجح فى إقناعه بالزواج دون علم الزوجة لفترة وجيزة حتى يحصل على الميراث ثم يطلقها . يهرب عباس ليلة الزفاف وتلحق به سيمون فى الفندق وتشتبك مع زوجته الأولى أرواح. يعود الوفاق بين الجميع ويعود عباس وزوجته إلى القاهرة وتعده سيمون بزيارتهما .

والموضوع كما نرى تكرر فى السينما المصرية ، بشأن الميراث ، والمال الذى يصنع المواقف الكوميدية ، ولاشك أن الضحك هنا يتولد من تصرفات العامل البسيط الذى يجد نفسه منتظرا لثروة ضخمة فيذهب إلى الولايات المتحدة ، فيتوه فى شوارعها ..ومن أهم أفلام محمد عوض فى تلك الفترة هناك أيضا " أخواته البنات " لبركات ١٩٧٤ ، و "الحلوة والغبى " لأحمد فؤاد ، ثم " الولد الغبى " لمدكور ثابت ، وهو عمل ملىء بالمقالب التى يتعرض لها عقل ، فهو مصور صحفى يعمل مع زميلته عزة التى يكلفها حازم مدير التحرير بعمل تحقيق عن راقصة تصل من الخارج مع خطيبها الأمير عزيز خان فيلتقط عقل بعض الصور التى لا تعجب المدير ، يعرض حسن مبلغا من المال لمدير التحرير مقابل تسليمه الصور ، ونعرف أنه من البوليس الدولى ، ومكلف بالقبض على كاظم النصاب الدولى الذى ينتحل اسم الأمير عزيز خان ، يكتشف كاظم أمر الصور ، ويحاول قتل عقل لكنه يفشل ، والكوميديا فى الفيلم تتمثل فى المطاردات التى يجد عقل نفسه فى إطارها حتى يتم القبض على كاظم .

وفى نفس السنة قدم على بدرخان فيلما من بطولة محمد عوض باسم "شيلنى وأشيلك " جسد فيه شخصية شاب تربى فى غابات أفريقيا ، أوصى والده حاكم الدولة أن يسلم علاء لأهله فى مصر عقب وفاته ، والفكرة قريبة من موضوع كوميدى سبق أعطيناه فى فيلم " إسماعيل يس طرزان"، ففى المدينة يصطدم الشاب بعالم مختلف تماما ، من تهريب ، وتملق وكذبات ، وإذا كان طرزان فى الفيلم القديم قد عاد إلى الغابة فإن علاء يبقى فى المدينة .

ورغم أن أفلام محمد عوض قد قلت أهميتها فى السينما إلا أنه لم يترك الكوميديا فى أفلامه قط ، رغم أن أضواء الكوميديا قد راحت إلى نجوم آخرين ، لكن نجاح عوض فى مسلسل " برج الحظ " تليفزيونيا ، قد

أعاد اكتشافه ، ولمع نجمه لدرجة أن التصفيق الذى حصل عليه عندما صعد لتحية الجمهور فى عام ١٩٨٢ فى مهرجان الإسكندرية لم يحصل عليه نجم آخر فى نفس الحفل ، فإن أدواره السينمائية لم تكن بنفس الأهمية مثل فيلم "اللى ضحك على الشياطين" إخراج ناصر حسين عام ١٩٨١ ، و " أخى وصديقي سأقتلك " إخراج يس إسماعيل يس ١٩٨٦ ، وقد اتجه عوض للعمل ببعض أفلام المقاولات الكوميدية منها " سفاح فى مدرسة النساء " وأختتم حياته أيضا بدور كوميدى حول الموت وأن رجلا فقيرا كان يحلم أن تتم له جنازة مهيبة ، فتم له ذلك بالمصادفة فى فيلم " آى .. آى " لسعيد مرزوق .

والغريب أن محمد عوض الذى بدأ لامعا فى المسرح ، قد آثر أن يترك الساحة كى يتفرغ للسينما ، ولاشك أنه قد أعطى السينما بإخلاص ، ولا تزال أفلامه تضحك الأجيال ، فى وقت قيل أن الكثير من تراثه المسرحى قد تم مسحه من أشرطة التليفزيون .



محمد عوض وعبدالمنعم مدبولى فى لقطة من أحد المشاهد السينمائية


الفليم الماسى يقدم
محمد عوض
فى
الرجل الذى
اخراج
مدكور ثابت

محمد صبحى

١٩٧٤ : أبناء الصمت

١٩٧٥ : الكرنك

١٩٧٦ : وبالوالدين إحسانا

١٩٧٧ : أونكل زيزو حبيبى

أين المفر ؟

١٩٨٥ : الجريح

العبقرى خمسة

على بيه مظهر والأربعين

حرامى

هنا القاهرة

١٩٨٦ : بلاغ ضد امرأة

محامى تحت التمرين

١٩٨٨ : راجل بسبع أرواح

الفلوس والحوش

١٩٨٩ : العميل ١٣

إحنا اللى سرقنا الحرامية

١٩٩٠ : حالة مراهقة

الشيطانة التى أحبتنى

١٩٩١ : بطل من الصعيد

المشاغب ستة

محمد عوض

١٩٦٠ : شجرة العائلة

١٩٦١ : الأزواج والصيف

١٩٦٢ : أميرة العرب

١٩٦٣ : شباب طائش

سنوات الحب

١٩٦٤ : آخر شقاوة

دعنى والدموع

١٩٦٥ : جدعان حارتنا

المغامرون الثلاثة

١٩٦٦ : الأصدقاء الثلاثة

حارة السقايين

شقاوة رجالة

١٩٦٧ : اجاوة بالعافية

بنت شقية

شقة الطلبة

غازية من سنباط

١٩٦٨ : أنا الدكتور

بابا عايز كده

حلوة وشقية

حواء والقرد

٦ بنات وعريس

شهر عسل بدون إزعاج

كيف تسرق مليونير

المساجين الثلاثة

١٩٦٩ : أكاذيب حواء
العمياء (لبنان- سوريا)
الحب سنة ٧٠
يوم واحد عسل
١٩٧٠ : أصعب جواز
مغامرة شباب
زوجة لخمس رجال
١٩٧١ : غرام فى الطريق الزراعى
١٩٧٢ : أزمة سكن
شياطين البحر
جنون المراهقات (لبنان)
١٩٧٣ : شقة للحب (سوريا)
شلة المحتالين
الشياطين فى أجازة
البنات والمرسيدس
مدرسة المشاغبين
١٩٧٤ : رحلة العجائب
عايشين للحب
عريس الهنا
١٩٧٥ : احترسى من الرجال يا ماما
الأستاذ أيوب (لبنان)
صائد النساء
مجانين بالوراثة
شباب هذه الأيام
١٩٧٦ : اخواته البنات
١٩٧٧ : الحلوة والغبى
الولد الغبى
١٩٧٨ : المرأة هى المرأة
المجرم
١٩٨٠ : حب فوق السحاب
عمل إيه الحب فى بابا
١٩٨١ : اللى ضحك على الشياطين
١٩٨٦ : أخى وصديقى سأتلك
أنا اللى أستاهل (فيديو)
١٩٩١ : سفاح فى مدرسة النساء
١٩٩٢ : آى .. آى

الفصل الحادى والثلاثون



كوميديا السبعينيات والثمانينيات

فى الكوميديا متسع للجميع ..

ولو قرأنا خريطة السينما ، وقائمة أعمال كل فنان عربى ، فسوف نجد مكانا أو أكثر للكوميديا لدى كل منهم . ولو شرع باحث فى كتابة بحث عن الكوميديا فى السينما فعليه أن يكتب عن كل هذه السينما ، ففى أدوار كل فنان وممثل يمكنك أن تجد دورا ما فى أحد أركان أعماله ينتمى إلى الكوميديا ، حتى ولو كان هذا الممثل من طراز أحمد علام أو أمينة رزق .

ولاشك أن حصر كل الأدوار أمر بالغ الصعوبة ، كما أن من الغبن أيضا أن نتجاهل اسما قد يراه البعض قد أعطى فى هذا المجال ما يستحق أن نكتب عنه ، ولاشك أننا قد ذكرنا هذه الأسماء هنا أو هناك ، ولو مررنا بأسماء الممثلين الذين عملوا فى السينما ، فسوف نجد أن ممثلا من الدرجة الثالثة مثل عبد الغنى النجدى قد أضحك الناس بقدر ما فى أدواره المتنوعة ، وأيضا يمكن أن نجد مساحة من الكوميديا الراقية فى أفلام جسدها كل من نور الشريف ، ومحمود يس ، وأبو بكر

عزت ، وآثار الحكيم ، وغيرهم ، بالإضافة إلى نجوم الصف الثانى من صناع الكوميديا مثل إبراهيم نصر ، ومحمود القلعاوى وضياء الميرغنى وغيرهم .

هذا بالطبع لا يجعلنا ننسى أن هناك ممثلين عملوا فى بطولات عديدة فى الأفلام السينمائية ، وأفلام الفيديو ، والمسرحيات ، مثل يونس شلبى ، وسعيد صالح ، وسعاد نصر وغيرهم .

وإذا نظرنا إلى المخرجين أنفسهم ، فسوف نرى أن لكل منهم فيلما أو مشهدا أو مجموعة من المشاهد الكوميدية ، ابتداء من إبراهيم عمارة صاحب أفلام " جوز الاتنين " ، و " نحن بشر " ، و " من أجل حفنة أولاد " مرورا ببقية المخرجين ، ومنهم على سبيل المثال أحمد بدر خان فى "عايزة أتجوز" ، و " أفراح " و أحمد السبعاوى فى " العبقرى والحب " ، وأحمد ضياء الدين فى " أيامى السعيدة " ، و " لا لا يا حبيبى " وحسام الدين مصطفى " عالم مضحك جدا " ، وأيضا حسن الإمام وحسن الصيفى وسمير سيف وصلاح أبو سيف .

ونحن لا نود هنا أن نذكر اسم فيلم أو أكثر لكل مخرج كى نؤكد على ما نقوله أن الجميع قد مسته طرافة الكوميديا بدرجات مختلفة .

ورغم ميلودرامية السينما المصرية ، ونزوعها إلى المأساوية ، فهى فى المقام الأول سينما كوميدية ، وهناك مخرجون عشقوا هذا النوع من الأفلام ، وتوقفوا عندها ، فإتسموا بها ، وتعاونا مع كتاب سيناريو غلبت على كتاباتهم هذه الكتابات .

ولا نريد أن نقع فى خطأ تجاهل اسم أو آخر ، لكننا نود هنا التوقف عند أشهر من صنع هذه الكوميديا فى الثلاثين عاما الأخيرة ، فليس صحيحا أن فطين عبد الوهاب هو المخرج الذى وهب حياته للكوميديا ، فقبل أن يرحل عن عالمنا ظهر مخرجون من الجيل التالى له ، والأجيال الذى أتت بعد رحيله عملوا فى

الكوميديا فى المقام الأول ، وصنعوا أفلاما كثيرة أضحكت الناس ، ونحن نعرف أن هناك مذاقا خاصا لكوميديا فطين عبد الوهاب ، وتلك التى عرفناها على أيدى مخرجين آخرين ، لكن أغلب الأسماء التى سنذكرها كانت كافية لإضحاك الناس فى المقام الأول ، بصرف النظر عن تدفق موهبتها قياسا إلى فطين عبد الوهاب نفسه .

من هذه الأسماء أحمد فؤاد الذى أخرج فيلمه الأول " يوم واحد عسل " عام ١٩٦٩ ، ثم محمد عبد العزيز الذى أخرج فيلمه الأول "امرأة من القاهرة" عام ١٩٧٤ ، وعمر عبد العزيز الذى أخرج فيلمه الأول " للفقيد الرحمة " عام ١٩٨٢ .

أما كتاب السيناريو ، فإن اسم عبد الحى أديب الذى بدأ قبل خمسة وأربعين عاما قد لمع فى هذه السيناريوهات ككاتب كوميدى فى المقام الأول ، يأتى بعده كل من فيصل ندا ، وأحمد عبد الوهاب .

ولاشك أن الكتابة عن مخرج ما من هؤلاء سيؤدى بشكل حتمى إلى الحديث عن كاتب سيناريو ، فأحمد عبد الوهاب ارتبط بأحمد فؤاد منذ أن كان هذا الأخير يعمل مساعد مخرج .. وقد التقيا معا فى أفلام من طراز "الأزواج الشياطين" عام ١٩٧٧ ، و " بيت القاصرات " عام ١٩٨٤ ، كما أن أحمد عبد الوهاب نفسه قد كتب العديد من السيناريوهات الكوميدية لمحمد عبد العزيز مثل " المحفظة معايا" و " غاوى مشاكل " و " انتبهوا أيها السادة " ، كما أنه بدأ مع عمر عبد العزيز فى " تجيبها كده تجيبها كده هى كده " ١٩٨٣.

وقد بدأنا بأحمد عبد الوهاب باعتبار أنه كاتب سيناريو لم يلجأ إلى الاقتباس إلا فى أضيق الحدود ، وأغلب موضوعات أفلامه مصرية ، من أرض الواقع . تناسبت مع التغيرات الاجتماعية التى شهدتها البلاد فى الربع قرن الأخير ، والغريب أن أغلب

أفلامه الكوميدية قد قام ببطولتها ممثلون غير محترفين فى الكوميديا مثل كل من حسين فهمى ومحمود يس فى " انتبهوا أيها السادة " ، ومحمود عبد العزيز فى " البنات عايزة إيه " وفاروق الفيشاوى فى " تجيبها كده تجيبها كده هى كده " .

وأحمد عبد الوهاب هو كاتب سيناريو أفلام كانت بمثابة علامات بارزة فى بدايات نجومية عادل إمام ، وسوف نتوقف هنا عند فيلم " انتبهوا أيها السادة " حيث اعتبر فى سنة عرضه ١٩٨٠ بمثابة ظاهرة ، نجحت على المستويين الفنى ، والجماهيرى ، لدرجة أن مجلة " صباح الخير " قد أصدرت عددا خاصا عن الفيلم وعن هذه الظاهرة .

ولا ينتمى الفيلم بموضوعه إلى الكوميديا ، ولكن الكاتب صاغه بذكاء ، فسخر من كل الأطراف ، ابتداء من الأب ، الموظف الكبير الذى يفاجأ بالزبال يطلب الزواج من خادمته – هى ابنته فى الواقع – فيطرده هذا الزبال ، سوف يتزوج فيما بعد ابنة هذا الموظف الكبير ، بعد أن يدفعها إلى الانفصال عن زوجها أستاذ الجامعة ، الذى يقوم بتدريس الفلسفة ، والذى يردد وهو فى كامل انهياره : الحقيقة .. عنتر .

وعنتر هو اسم الزبال الذى ارتفع اجتماعيا فى سنوات الانفتاح ، فصار مالكا للعمارات ، ومتزوجا من أكثر من امرأة ، يتردد على الملاهى الليلية ، ويضع أكياس النقود فوق أثداء الراقصات ، ثم هو قادر على شراء المرأة ، وتوفير المسكن ، والحياة الملائمة ماديا لها ، بينما يعجز أستاذ الجامعة عن تدبير شقة لخطيبته فيفقدها .

وكما نرى ، فإننا أمام موضوع مأساوى فى المقام الأول ، وهى فكرة غير تقليدية ، لكن أحمد عبد الوهاب أضحكنا على ما يبكينا ، وبدت الكوميديا السوداء هنا قادرة اجتماعيا على إضحاك الناس حتى القهقهة على مشاكلهم ، بدلا من الاكتفاء بالابتسام الداخلى .

ويأتى الضحك من التناقض فى المواقف ، لكنه تناقض يختلف عن العلاقة القديمة بين الأثرياء والفقراء ، حيث صار المتعلمون هم فقراء اليوم ، وانتقل الزبالون والبوابون إلى شريحة أعلى ، ولابد للأسلوب الذى يعيش به الزبال حياته الجديدة هو الذى يبعث على السخرية ، وهو أمر سبق لتوفيق الحكيم أن ناقشه فى مسرحية تنتمى إلى الخيال العلمى ، حول الفلاح الذى وجد نفسه يعيش فى المستقبل ، فنقل إليه تخلف حاضره وواقعه .

فعنتر هنا يتكلم بشكل تلقائى ، ينطق الجمل على طريقة الزبال ، وهو زبال فى تصرفه ، حتى وان امتلك العمارات والملايين ، وفى أسلوب زواجه ، وأيضا فى تربيته لأبنائه ، فهو يملأ حقيبة ابنه البدين بالشيكولاته ، والحلوى التى تسيل لعاب زملائه الآخرين ، وتثير من حوله المشاكل ، وهنا يأتى التعارف على المدرسة التى ستصير زوجته فيما بعد .

وقد جاءت هذه الكوميديا فى وقت بالغ الحساسية ، حيث أن المشاهد الغالب فى هذه السنوات كان من الحرفيين الذين راحوا يترقون اجتماعيا ، وكانوا هم الذين يملأون صالات السينما ، ويضحكون على تصرفات واحد يرتقى مثلهم ، أما الموظفون ، والطلاب الجامعيون ، فكانوا يضحكون على مأساتهم الخاصة الحالية ، والقادمة .

وكتابات أحمد عبد الوهاب الكوميدية كانت تتوقف عند مسألة التناقض بين طرفين ، أحدهما يملك ، وقادر ، والآخر أفضل فكريا واجتماعيا ، ولكنه عاجز ، مثلما حدث فى " المحفظة معايا " لمحمد عبد العزيز .

ومحمد عبد العزيز هو أبرز صناع الكوميديا فى جيله الذى بدأ منذ منتصف السبعينات ، وحتى الآن ، وهو مثل سابقه فطين عبد الوهاب ، حيث خرج عن الكوميديا أحيانا ، لكنه كان يعود إليها دوما من وقت لآخر ، ومن أبرز أعماله فى هذا المجال " فى الصيف لازم نحب " ١٩٧٤ ، " دقة قلب "، " عالم عيال عيال " ، " العيال الطيبين " ١٩٧٦ ، " جنس ناعم " ١٩٧٧ ،

"البعض يذهب للمأذون مرتين " ١٩٧٨ و " خللى بالك من جيرانك " ١٩٧٩ و " رجل فقد عقله " ١٩٨٠ ، و " عصابة حمادة وتوتو " ١٩٨٢ ، و " مين فينا الحرامى " ١٩٨٤ ، و " عشرة على عشرة " ١٩٨٥ ، و " ليلة القبض على بكيزة وزغلول " و " نشاطركم الأفراح " ١٩٨٨ ، و " حنفى الأبهة " ١٩٩٠ ، وكما نرى فإنها نماذج من أفلامه الكوميدية ، لأنه ليس من المعقول أن نكتب هنا عن كل قائمة أفلامه .

وكما نلاحظ فإن الكوميديا التى صنعها محمد عبد العزيز كانت فى أغلبها جماعية ، أى أن أبطالها أكثر من فرد يمثلون مجموعات ، لكل منهم قصته ، مثلما حدث فى " الصيف لازم نحب " ، و " البعض يذهب للمأذون مرتين " و " عالم عيال عيال "، ويحتاج هذا إلى تمكن فى التحكم فى الشخصيات ، والأحداث ، حتى لا تفلت منه ، لاشك أن تعاون المخرج مع كاتب سيناريو من طراز فاروق صبرى ، يوسف عوف قد ساعد على إضفاء بهجة عالية فى أفلامه . حيث كتب له فاروق أفلاما بالغة الإضحاك مثل "دقة قلب " و " البعض يذهب للمأذون مرتين " و " خللى بالك من جيرانك " ، وهى بعضها مأخوذ من أفلام أمريكية .

ويعترف أكثر من ناقد كتبوا عن فيلم " دقة قلب " منهم مجدى فهمى وفتحى فرج أن الكوميديا هنا راقية ، خفيفة ، وكتب مجدى فهمى مثلا أن الفيلم يخلو من الإسفاف أو المبالغات التى تهدف إلى الإضحاك وحده ، وهو يعيد إلى الأذهان ذلك النوع الذى اشتهرت به هوليوود فى نهاية الخمسينات ، والذى رأيناه فى سلسلة أفلام دوروويس داى .

ويكتب مجدى فهمى أن محمد عبد العزيز ، " كما تبين لى من فيلمه، مرهف الحس ، ميال إلى الجمال ، يعمد إلى التركيز فى عمله ، فلا زيادات على الخط الرئيسى ولا تفاصيل لا لزوم لها ، ثم هو صاحب لغة

سهلة وبسيطة " . أما فتحي فرج فقد كتب في مجلة روز اليوسف قائلا : "إذا كان دقة قلب يريد أن يكون كوميديا وإذا أراد محمد عبد العزيز أن يتبنى هذا النوع من أفلامه ، فهناك حقيقة لابد أن يعرفها ، وهى أن عصر كوميديا الأكلاشيهات انتهى . لقد سقطت التراجيديا وكذلك الكوميديا ، أسقطتهما ظروف العصر المعقدة ، والتى فرضت نوعا جديدا يجمع فيه التراجيديا والكوميديا ، إن عصرنا هو عصر المأساة الضاحكة وإذا أراد أحد أن يتعلم فعليه أن يرى فيلم بيللي وايلد (الصفحة الأولى) إنه نموذج للكوميديا المأساوية فى أرقى صورها المعبرة بصدق العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى أفرزتها مؤسسات القرن العشرين " .

ونحن لا نريد أن نقف عند ما قاله فتحي فرج ، لأن المصريين لا يضحكون من كوميديا من طراز " الصفحة الأولى " لبيللى بقدر ما يضحكون من " البعض يفضلونها ساخنة " ولاشك أننا لو شاهدنا أيا من أفلام محمد عبد العزيز التى تنتمى إلى نفس المرحلة فإننا نضحك أكثر .

وقد بلغت ذروة الكوميديا الجماعية لدى المخرج فى " جنس ناعم " ، و " البعض يذهب للمأذون مرتين " ، ففى هذا الفيلم الأخير على سبيل المثال قد لا تمر دقيقة دون ضحك ، إنه كوميديا تتصاعد بدون توقف على الأزواج الثلاثة الذين يخونون زوجاتهم ، وما يحيط كل منهم من حكايات عاطفية ، وقصص مرتبطة بالخيانة والحياة الزوجية . وفى رأيى أننا أمام فيلم يمكن أخذه كنموذج للكوميديا الاجتماعية الجيدة .

ومن أبرز كتاب الكوميديا فى هذه السنوات أيضا عبد الحى أديب ، وقد تحدثنا عن كتاباته التى قام ببطولتها المرحوم الفنان فريد شوقى فى صفحات أخرى من هذه الدراسة ، لكنه انتقل بالكوميديا من مصر إلى لبنان ، وأحيانا إلى تركيا ، وتنتمى أفلامه الكوميدية إلى كافة النوعيات فـ " صغيرة على الحب " أقرب إلى

الكوميديا الموسيقية ، وقد شارك فى كتابة الكثير من الأفلام الكوميدية مع أبو السعود الإبيارى ونيازى مصطفى ، مثل " بابا عايز كده " و " عريس بنت الوزير " ، وبمراجعة أفلامه الكوميدية فى الستينات والسبعينات ، سوف نلاحظ أن أغلب السيناريوهات التى كتبها ، قد اشترك مع آخرين ، سواء كتاب سيناريو مثله ، أو المخرجين ، وخاصة فى الأفلام الكوميدية .

لكن هذا الأمر اختلف فى الفترة الأخيرة من خلال فيلمه " استا كوزا " الذى استعان فيه بنص شكسبير " ترويض النمرة " والذى ذكر لكاتب هذه الدراسة أكثر من مرة أنه سبق أن ناقشها فى أفلام أخرى له ومنها " جوز مراتى " لنيازى مصطفى .

وفيصل ندا هو أحد ابرز كتاب سيناريوهات الأفلام الكوميدية فى تلك الفترة وكانت بدايته فى نفس الفترة التى ظهر فيها أحمد عبد الوهاب وفاروق صبرى ، وهو مثل زميله الأخير فى أنه قام بتمصير الكثير من النصوص العالمية دون الإشارة إلى ذلك ، باعتباره كان غزير الإنتاج ، ومنذ فيلمه الأول " المساجين الثلاثة " عام ١٩٦٨ ، والكوميديا ظاهرة فيه .

ومن أبرز أفلامه الكوميدية " أزمة سكن " لحلمى رفلة ١٩٧٢ ، و " صائد النساء " لعبد المنعم شكرى ١٩٧٥ ، و " شقة وعروسة يا رب " لزكى صالح ، "وبدون زواج افضل" لأحمد السبعاوى ١٩٧٨ ، و " المتشردان " للسعيد مصطفى ١٩٨٣ ، و "يا رب ولد " لعمر عبد العزيز ١٩٨٤ ، و " دسوقى أفندى فى المصيف " ١٩٩٢ لعمر عبد العزيز .

وكما نلاحظ فإن أغلبها أفلام أمريكية ، يقوم فيصل ندا باقتباسها ويضيف عليها الكثير من الأحداث المصرية ، حتى يكاد النص الأساسى يختفى تماما من النص العربى ، مثل " شقة وعروسة يا رب " الذى يدور فى الفيلم الأمريكى أثناء أولمبياد طوكيو عام ١٩٦٤ ، من خلال مدينة تعج بالأجانب والسائحين والمشجعين

فيحول المكان إلى حى حلوان الأكثر هدوءاً ، الذى يسكن فيه رجل عجوز مع فتاة يدعى أنه عمها ، ويلجأ إلى أن يأوى لديه شابا أثناء غياب الفتاة ، ولاشك أن على السيناريو أن يراعى الظروف الاجتماعية المصرية ، حتى يتردد شاب على نفس الشقة ، وهو أمر غير مطروح بالمرة فى الفيلم الأمريكى .

ومثلما قلنا عن كوميديا محمد عبد العزيز بأنها أكثر إضحاكا من الأفلام الأمريكية فإن لفيصل ندا حسا كوميديا مصريا جعل القاعة تضحك من الأعماق فى فيلم " يا رب ولد " أكثر مما حدث للفيلم الأمريكى المأخوذ عنه الذى لم يعرض فى مصر عام ١٩٦٨ سوى أيام قليلة .

والقيمة الفنية للكثير من أفلام فيصل ندا الكوميدية أقل بكثير من أفلام كتبها فاروق صبرى ، أو أحمد عبد الوهاب ، ومنها على سبيل المثال " شباب يرقص فوق النار " ليحيى العلمى ١٩٧٨ ، و "مغامرون حول العالم " لمحمود فريد ١٩٧٩ و " العبقرى والحب " لأحمد السبعاوى ١٩٨٧ ، وقد كتب فيصل الكثير من أفلامه ولكنه كان يشارك أحيانا آخرين فى كتابة الأفلام مثل " شيلنى وأشيلك " لعلى بدرخان الذى شارك فى كتابته مع صلاح جاهين .

وفيصل ندا كمؤلف كوميدى للمسرح كان أكثر أهمية ، وقدرة على الإضحاك مما هو فى السينما وخاصة فى النصوص التى كتبها لثلاثى أضواء المسرح . ولا نعرف لماذا لم يسع إلى تحويل مسرحيات مثل " المتزوجون " ، و " أنا الدكتور " إلى أفلام ، ربما لأن كانت لديه الكثير من النصوص التى يكتبها فى أكثر من مجال .

وقد حدث نفس الشيء مع لينين الرملى الذى لمع فى المسرح فى منتصف السبعينات ثم عمل فى التليفزيون لكنه لم يأت إلى السينما إلا متأخرا عام ١٩٨٥ فقدم فيلمه الأول " الرجل الذى عطس " لعمر عبد العزيز ، وهو ليس عملا كوميديا بالمعنى المتعارف عليه حيث يدور حول الموت والاختلاس وبطل الفيلم نفسه ينتظر الموت ويأوى فى بيته زميلته التى يعرف أنها مرتبطة بأكثر من زميل .

وقد بدا لينين الرملى فى أحسن حالاته السينمائية فى "البداية" لصلاح أبو سيف عام ١٩٨٦ بعد أن كتب أفلاما لشريكه فى المسرح محمد صبحى هى " على بيه مظهر والأربعين حرامى " عام ١٩٨٥ ، ثم " محامى تحت التمرين " ١٩٨٦ ، وقد ابتعد لينين عن السينما لأكثر من ثمان سنوات ، تفرغ خلالها لكتابة مسرحياته ، وإدارة مسرحه ، وما أن انفصل عن محمد صبحى ، حتى عاد بقوة إلى السينما وعمل مع عادل إمام فى ثلاثة أفلام هى " الإرهابى " ١٩٩٤ ، ثم " بخيت وعديلة " بجزأيه .

ومن الأسماء البارزة فى الكوميديا خلال الثلاثين عاما الأخيرة أيضا بهجت قمر ، الذى كان اسمه مشاركا فى أغلب ما كتب ، وقد انتقل بهجت قمر بين المسرح والسينما وحسب " فارس السينمائيين المصريين " فإنه لم يكتب قصة سينمائية إلا قليلا ولكنه كتب دوما السيناريو والحوار مع آخرين ، مثل " دلع البنات " لحسن الصيفى ١٩٦٩ بالاشتراك مع فريد شوقى عن قصة لنجيب الريحانى ، و " النشالات الفاتنات " لمحمود فريد بالاشتراك مع سلامة حسن صاحب القصة ، و " الأغبياء الثلاثة " (آخر أفلامه) عام ١٩٩٠ لحسن الصيفى بالاشتراك مع حامد عبد السلام .

من المهم أن نختتم حديثنا بالوقوف عند مخرج من آخر الأجيال التى اهتمت بالكوميديا فى المقام الأول ، وبدت وفية لها أكثر من كل أبناء جيله ، وانعكست الكوميديا فى كل أعماله ، حتى تلك الفترة التى لا تنتمى إلى الكوميديا مثل فيلمه الأخير " الكلام فى الممنوع " ١٩٩٩ ، وهو عمر عبد العزيز .

وعمر عبد العزيز عمل مساعد مخرج لأخيه محمد ، ولابد أنه تشبع منه واختار العمل فى السينما الكوميدية ، وهو على المستوى الشخصى يتسم بروح دعابة عالية ، ورغم أن فيلمه الأول " للفقيد الرحمة " ١٩٨٢ عن الموت إلا أنه مصبوغ بالكوميديا . أما فيلمه الكوميدى الأول حقيقة فهو " دعوة خاصة جدا " فى نفس العام " . وهو فيلم كتبه وديع الشامى الذى لا

نكاد نعرف له اسما فى عالم السيناريو بشكل عام . لكن من المهم الإشارة أن الفيلم مأخوذ من فيلم أمريكى باسم "الحفلة" ١٩٦٨ بطولة بيتر سيللرز ، وإخراج بليك إدواردز ، وهو فيلم ثقيل كوميدياً، لا يمكن قص أطراف الضحك فيه ، ولكن يمكن تذكر مواقف منها سقوط حذاء الموظف البسيط الذى وجد نفسه فى منزل رجل ثرى دون أن يكون مدعوا . هذا الحذاء يسقط فى نافورة صغيرة ، ويحاول الزائر إخراجها بكل رزانة ، حتى لا ينكشف حاله ، فيؤدى إلى إرباك الحفل ، وإسقاط أكثر من هالة .

ومثل هذه المواقف غير موجودة فى الفيلم المصرى ، الذى يروى قصة موظف اسمه إبراهيم يواجه مشاكل إدارية مع صاحب المحلات الذى يعمل لديه ، حيث يدخل الفيلم فى موضوعات عديدة عن البضائع الفاسدة فى الجمعيات ، والفساد الإدارى ، وهو موضوع بعيد عن الحفل الذى يجد نفسه فيه ، بعد أن وصلته دعوة بطريق الخطأ .

ورغم أهمية الفخرانى كممثل كوميدى ، فإن هناك مساحة واسعة بين أداء بيتر سيللرز ، وبينه فى الفيلم ، حيث كان سيللرز يتصرف بشكل تلقائى ، والمواقف هى التى تثير الضحك ، ولم تكن هناك قضية اجتماعية تشغل بال بطل الفيلم الأمريكى ، لكن الفيلم المصرى أدخلنا فى حكاية حب بين إبراهيم ، وبين ابنة عبد الرحيم ، صاحب المحلات ، وتاهت الكوميديا.

وقد تتابعت أفلام عمر عبد العزيز الكوميدية ، وهى على التوالى : " تجيبها كده تجيبها كده هى كده " ، " القفل " ١٩٨٣ ، ثم " يا رب ولد " و " المحظوظ " ١٩٨٤ ، و "هنا القاهرة " ، و " الرجل الذى عطس " ١٩٨٥ ، و " البنديرة " ، و " محامى تحت التمرين " ١٩٨٦ ، " ليلة فى شهر سبعة " ١٩٨٨ ، و " كراكيب " ١٩٨٩ ، و " دسوقى أفندى فى المصيف " ١٩٩٢ ، إلا أن درة أعماله بالطبع هو فيلم " الشقة من حق الزوجة " ١٩٨٥ .

والملاحظ أن هذه الأفلام لا تعتمد على نجوم الكوميديا المألوفين ، إلا سمير غانم فى حالات قليلة . أى أن عمر عبد العزيز قد جعل ممثلين غير كوميديين يثيرون الضحك فى القاعات ، مثل محمود عبد العزيز ، ومعالى زايد ، وعزت العلايلى ، وآثار الحكيم ، وصلاح السعدنى ، وقد أشرك معه عزت العلايلى فى ثلاثة أفلام منها " دسوقى أفندى فى المصيف " الذى يروى قصة موظف مغلق على نفسه من الدقة القديمة ، يجد نفسه فى المصيف مع أخيه المتفتح ، ويلتقى فى الطريق بفتاة من الجامعة الأمريكية . ويتصرف بما ليس فى سلوكه ، يغنى ويحملونه فوق محفة ويرتدى الطربوش .

كما أن عزت العلايلى جسد دور السائق فى البنديرة ، وهناك مشهد مشاجرة بينه وبين جاره الضئيل النحيف الذى يعاركه ويستفزه (أدى الدور فؤاد خليل) .

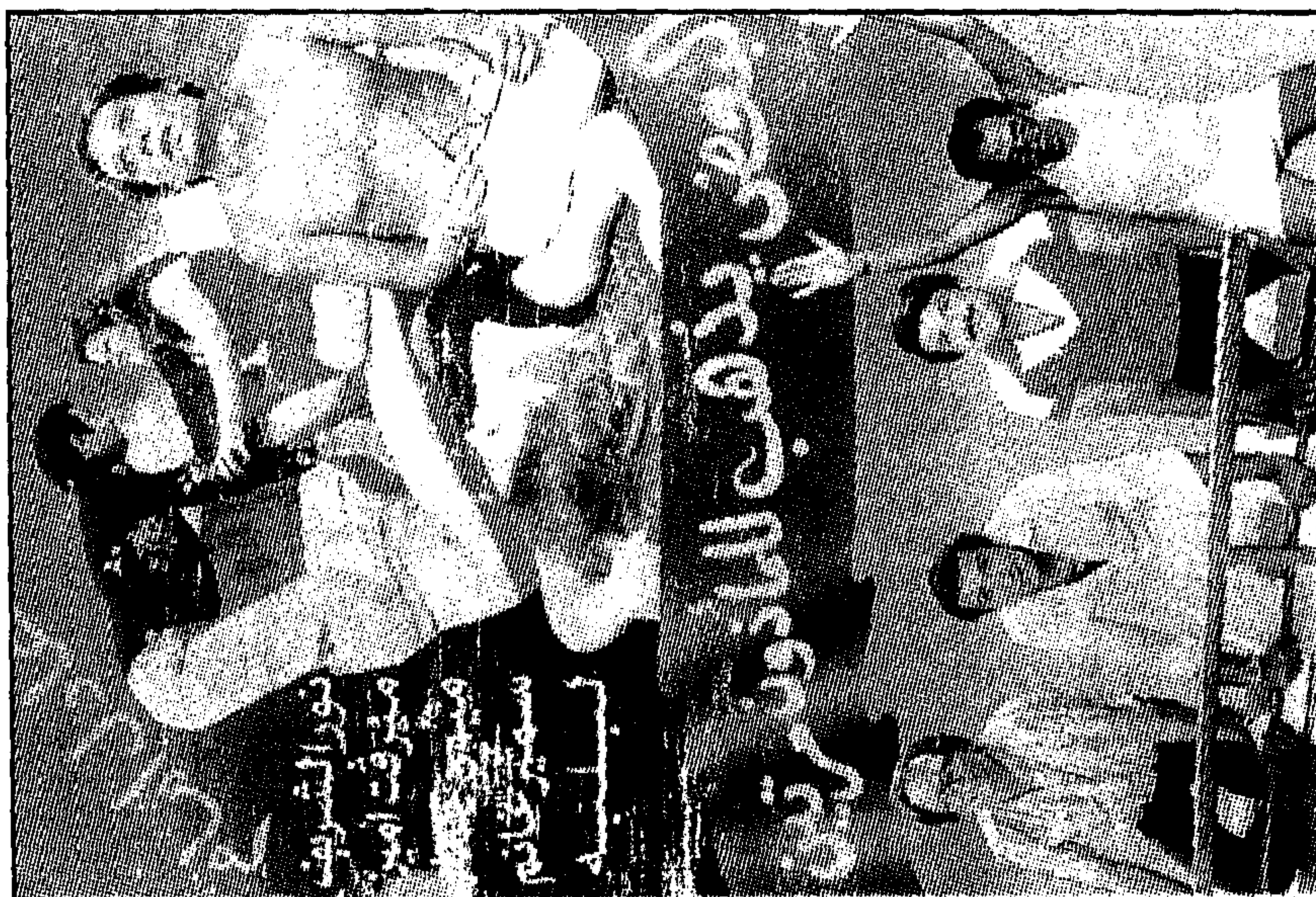
والكوميديا التى تجرأ عمر عبد العزيز على تقديمها فى أفلامه هى أقرب إلى الكوميديا السوداء ، حيث يضحك الناس على مآسيهم الفعلية ، ولذا فإن نهايات الكثير من أفلامه مأساوية ، مثل الجنون الذى حاق بزوج غير قادر على الوفاء بالمطالب الأساسية لحياته فى فيلم " كراكيب " ، ومثل ذهاب الزوج العجوز إلى المقبرة فى نهاية فيلم " الشقة من حق الزوجة " كى يسكن هناك بعيدا عن متاعب زوجته ، ومثل المتاعب الكثيرة التى يواجهها الموظف القادم من خارج القاهرة حاملا إليها بشرى اكتشاف رغيف عيش أرخص، وأنقى ، فإذا به يقابل عشرات المآسى فى شوارع "هنا القاهرة" ، ومثل نهاية الموظف المأساوية فى فيلم "الرجل الذى عطس"، وأيضا مصير الفتاة المحرومة التى طاردت المذيع فى فيلم " المجنونة " ، وهو أحد الأعمال القليلة التى ابتعد فيها المخرج عن الكوميديا .

وقد أضحك عمر عبد العزيز جمهوره لدرجة البكاء على أحوالهم فى فيلم " الشقة من حق الزوجة " حيث رأى رجال مصر المتزوجون ما

يمكن أن يؤول إليه مصيرهم لو فكروا فى الزواج ، ثم فى الطلاق ، فلو تزوجوا مثل سمير ، فعليهم أن يدبروا الأموال ، وأن يعملوا سائقين لتاكسى يستهلك وقتهم ، كى يعود الواحد منهم إلى بيته فى ساعة متأخرة متهالكا ، متعبا ، غير عابئ سوى براحته ، ليفاجأ بزوجته تطلب منه الطلاق ذات يوم لأنها ملولة . وأنها لا تشعر بالزواج . وبعد إصرار الزوجة وطلاقه عليه البقاء حسب أمر المحكمة معها فى نفس البيت ، يغسل وينظف ، ويعانى من حرمان جنسى ، ويواجه حماة شرسة ومواقف لا يحسد عليها .

إذن ، فعمر عبد العزيز فى أفلامه ، أيا كان كاتب السيناريو الذى يتعامل معه يضحكنا على مشاكلنا وهو ضحك نرى أنه يناسب السنوات الذى تولد فيه فى المقام الأول.


بطولة
سهير البابلي
اسعاد يونس
ليلة القبض على
بكيزة وزغلول
اخراج
محمد عبد العزيز



أحمد عبد الوهاب

١٩٦٥ : الرجال لا يتزوجون الجميلات

١٩٦٧ : بيت الطالبات

١٩٦٨ : شهر عسل بدون إزعاج

مجرم تحت الاختبار

١٩٧٠ : لا .. لا .. يا حبيبى

باحبك يا حلوة

١٩٧١ : ثم تشرق الشمس

بلا رحمة

الغفران

١٩٧٣ : الشياطين فى أجازة

نساء الليل

١٩٧٤ : الحفيد

ليالى لن تعود

١٩٧٥ : احترسى من الرجال يا ماما

بنت اسمها محمود

ومضى قطار العمر

١٩٧٦ : اخواته البنات

المنحرفون

لقاء هناك

١٩٧٧ : جنون الحب

الأزواج الشياطين

١٩٧٨ : وثالثهم الشيطان

المحفظة معايا

المرأة الأخرى

١٩٧٩ : كرامتى

١٩٨٠ : غاوى مشاكل

انتبهوا أيها السادة

البنات عايزة إيه

١٩٨١ : أنا المجنون

الحب وحده لا يكفى

١٩٨٢ : مرسى فوق مرسى تحت

١٩٨٣ : تجيبها كده .. تجيلها كده هـى كده

١٩٨٤ : فتوة الناس الغلابة

بيت القاصرات

١٩٨٥ : خلى بالك من عقلك

١٩٨٦ : أجراس الخطر

سرى للغاية

١٩٨٧ : قاهر الزمن

١٩٩١ : يا ناس يا هوه

اللعب مع الشياطين

بهجت قمر

١٩٦٣ : سجين الليل
١٩٦٤ : الشياطين الثلاثة
المغامرة الكبرى
١٩٦٥ : المشاغبون
المغامرون الثلاثة
١٩٦٦ : شقاوة رجالة
١٩٦٩ : دلع البنات
كيف تتخلص من زوجتك
١٩٧٣ : الشياطين والكورة
١٩٧٤ : شياطين إلى الأبد
١٩٧٥ : البحث عن المتاعب
١٩٧٦ : قمر الزمان
المزيكا فى خطر
١٩٧٧ : إلى المأذون يا حبيبى
١٩٧٨ : عيب يا لولو .. يا لولو عيب
أهلا يا كابتن
١٩٧٩ : قصة الحى الغربى
مغامرون حول العالم
قاتل ما قتلش حد
١٩٨٠ : تحدى الأقوياء
١٩٨٤ : السطوح
أنا اللى أستاهل
١٩٨٥ : قضية عم أحمد
النشالات الفاتنات
١٩٨٦ : بكرة أحلى من النهاردة
كلمة السر
الأرملة العذراء
السكاكينى
١٩٨٧ : سفاح كرموز
١٩٨٩ : كراكيب
١٩٩١ : الأغبياء الثلاثة

فيصل نـــدا

١٩٦٨ : المساجين الثلاثة
١٩٦٩ : الشجعان الثلاثة
هى والشياطين
الحلوة عزيزة
١٩٧٠ : نهاية الشياطين
١٩٧١ : عصابة الشياطين
برىء فى المشنقة
الحب والفلوس
المتعة والعذاب
امرأة ورجل
الحب المحرم
١٩٧٢ : أزمة سكن
الشيطان امرأة
١٩٧٣ : البنات والمرسيدس

شلة المحتالين
شلة المراهقين
ذات الوجهين
نساء الليل
أشرف خاطئة
١٩٧٤ : البنات والحب
الزواج السعيد
العمالقة
الوفاء العظيم
وكان الحب
عريس الهنا
١٩٧٥ : لقاء مع الماضى
نساء ضائعات
صائد النساء
الأنثى والذئاب
شاطىء العنف
جفت الدموع
١٩٧٦ : سيقان فى الوحل
غراميات عازب
لا يامن كنت حبيبى
أزواج طائشون
١٩٧٧ : خطايا الحب
البنت الحلوة الكدابة
شيلنى وأشيلك
الحب فى طريق مسدود
١٩٧٨ : الندم
القاضى والجلاد
ومن الحب ما قتل
شقة وعروسة يا رب
أيام العمر معدودة
بدون زواج أفضل
شباب يرقص فوق النار
١٩٧٩ : مغامرون حول العالم
لعنة الزمن
وتمضى الأيام
لا تظلموا النساء
١٩٨١ : احترس نحن المجانين
١٩٨٢ : من يطفىء النار
ليال
١٩٨٣ : سجن بلا قضبان
المتشردان
نهاية رجل تزوج
١٩٨٤ : جبروت امرأة
يارب ولد
مين فينا الحرامى
١٩٨٥ : الحلال والحرام
١٩٨٦ : البنات والمجهول
عذراء وثلاث رجال
تحت التهديد
١٩٨٧ : نوارة والوحش
العبقرى والحب
١٩٨٨ : الدنيا جرى فيها إيه

١٩٨٩ : المعلمة سماح

الغنى والفقير

المغتصبون

١٩٩٠ : جحيم ٢

١٩٩١ : الجبلاوى

١٩٩٢ : دسوقى أفندى فى المصيف

بنات فى ورطة

جحيم امرأة

١٩٩٥ : وداعا للعزوبية

نجـاح الموجـى

١٩٧٧ : الزوج المحترم

١٩٨١ : ٤ - ٢ - ٢

أمهات فى المنفى

١٩٨٢ : رجل فى سجن النساء

مخيمر دايما جاهز

من يطفىء النار

ليال

١٩٨٣ : الجواز للجدعان

غريب ولد عجيب

إضراب المجانين

كيدهن عظيم

١٩٨٤ : إحنا بتوع الإسعاف

كلاب الحراسة

بحر الأوهام

شوارع من نار

الحريف

١٩٨٥ : صاحب الإدارة بواب العمارة

مغاورى فى الكلية

الفول صديقى

حكاية فى كلمتين

النساء

١٩٨٦ : الحب فوق هضبة الهرم

امرأة مطلقة

موعد مع القدر

مدافن مفروشة للإيجار

١٩٨٧ : سكة الندامة

حظ من السماء

أربعة فى مهمة رسمية

١٩٨٨ : باب النصر

١٩٨٩ : ايام الغضب

جيران آخر زمن

إغتصاب

١٩٩١ : الكيت كات

المساطيل

١٩٩٣ : ليه يا بنفسج

١٣١ أشغال

١٩٩٤ : زيارة السيد الرئيس

١٩٩٥ : طأطأ وريكا وكاظم بيه

قليل من الحب كثير من العنف

البحر بيضحك ليه

١٩٩٦ : التحويلة
الحب فى ظروف صعبة

وحيد سيف

١٩٦٩ : صباح الخير يا زوجتى العزيزة
١٩٧١ : زوجتى والكلب
١٩٧٢ : خللى بالك من زوزو
١٩٧٣ : السكرية
عاشق الروح
١٩٧٤ : الحفيد
لعنة امرأة
١٩٧٥ : أريد حلا
الملكة وأنا (لبنان)
مين يقدر على عزيزة
احترسى من الرجال يا ماما
صائد النساء
ومضى قطار العمر
مجانين بالوراثة
١٩٧٦ : ممنوع فى ليلة الدخلة
وعادت الحياة
رحلة الأيام
المذنبون
وبالوالدين إحسانا
الدموع الساخنة
اخواتة البنات
شلة الأنس
ألف بوسة وبوسة
١٩٧٧ : بص شوف سكر بتعمل إيه
كباريه الحياة
من أجل الحياة
١٩٧٨ : أحلى أيام العمر
أولاد الحلال
بنت غير كل البنات
١٩٧٩ : رجب فوق صفيح ساخن
الأيدى القذرة
إحنا بتوع الأتوبيس
خللى بالك من جيرانك
١٩٨٠ : الأخوة الغرباء
انتبهوا أيها السادة
١٩٨١ : بياضة
ليلة شتاء دافئة
٤ - ٢ - ٤
١٩٨٢ : غريب فى بيتى
مخيمر دايما جاهز
عروسة وجوز عرسان
البنت اللى قالت لأ
وكالة البلح
١٩٨٣ : الراجل اللى باع الشمس
سواق الأتوبيس
تجيبها كده تجيلها كده هى كده

عالم وعالمة
أسوار المدابغ
المتسول
مسعود سعيد ليه
١٩٨٤ : السطوح
النصابين
أنا اللى أستاهل
بنات إبليس
التخشيبة
الشيطان يغنى
طابونة حمزة
كله تمام
مطلوب حيا أو ميتا
١٩٨٥ : لست مجرما
تل العقارب
حكاية فى كلمتين
وتضحك الأقدار
رمضان فوق البركان
١٩٨٦ : منزل العائلة المسمومة
سرى للغاية
امرأة فى السجن
ملف فى الآداب
الكومندان
فقراء ولكن سعداء
موعد مع القدر
الاختلاط ممنوع

الضائعة
١٩٨٧ : الرجل الصعيدى
عبقرى على ورقة دمغة
المرأة الحديدية
وصية رجل مجنون
١٩٨٨ : شباب لكل الأجيال
قاهر الفرسان
ليلة القبض على بكيزة
وزغلول
الشاويش حسن
أنا والعذاب وهواك
١٩٨٩ : عائلة مشاغبة جدا
الصعايدة جم
الحقونا
١٩٩٠ : سلم لى على سوسو
الخادم
الطيب والشرس والوحش
إلا أمى
اللص
الأسطى محروس
امرأة ضلت الطريق
١٩٩١ : الكابتن وصل
المشاغب ستة
لست مجرما
١٩٩٢ : آه وآه من شربات
الحب المر

دنيا عبد الجبار

سمارة الأمير

العملة النادرة

١٩٩٣ : اللعب مع الأشرار

مطاردة فى الممنوع

١٩٩٤ : انتقام امرأة

١٩٩٥ : ضربة جزاء

إغتيال فاتن توفيق

١٩٩٨ : الأنثى والدبور

الفصل الثانى والثلاثون



كوميديا التسعينيات

فى بداية التسعينات بدت الكوميديا السينمائية فى مصر والعالم العربى فى أزمة، فليست هناك بوادر لظهور جيل جديد من المضحكين فى وقت تقلصت علاقة صناع الكوميديا بالسينما إلى أقل حد ممكن، فابتعد سمير غانم عن الأفلام، بعد كل هذا الكم الهائل من الأفلام غير المضحكة، أما عادل إمام فلم تكن أفلامه كوميدية بالمعنى المتعارف عليه، قد يلقى بتعليق ساخر فى فيلم من طراز «اللعب مع الكبار»، و«جزيرة الشيطان» ولكنه لم يعد الممثل الكوميدى الذى يعمل فقط فى هذا النوع من الأفلام.

فى تلك الحقبة، كانت السينما فد تغيرت تماماً، فى موضوعاتها، وتقنياتها وأيضاً كانت ظاهرة الممثل صديق البطل قد اختفت تماماً، وهو شخصية كانت تتسم بخفة ظل، وتضفى على الفيلم بهجة، وكما نعرف فإن أغلب الكوميديين قد جسدوا.. هذه الشخصية ابتداء من إسماعيل يس والمهندس وعبدالمنعم إبراهيم

وسمير غانم وعادل إمام نفسه.

لكن هذه الظاهرة كانت فد اختفت تماما منذ الثمانينات، ولم تبشر بظهور جيل جديد من نجوم الكومديا، حيث أن البطل الثانى سرعان ما يقفز إلى الصف الأول، وتدور الحلبة، وفى السينما كانت الأفلام تعتمد على نجومية بعض المضحكين فى المسرح، فتجذبهم إليها، وتسند إليهم أدوار المضحكين، لكن المسرح فى تلك السنوات لم يشهد مولد نجم جديد، وظل كل نجوم الأمس يسيطرون عليه، مثل عادل إمام والمهندس وسمير غانم، وبذلك بدت الكوميديا فى أشد حالات الجذب.

ومر الزمن، وبدأ السن يكسو وجوه نجوم الكوميديا الموجودين فى الساحة، وصار على السينما أن تكتشف نجومها الجدد من الشباب، وأن تضخ الحيوية فى الأفلام، فالضحك مرتبط فى أغلب الأحيان بشقاوة الشباب، ومغامراتهم، واقبالهم على الحياة ورغباتهم فى اعطاء التجارب معنى وحيوية.

والدنيا لا تجدب، والحياة ولودة بلاشك، وفى أوائل النصف الأول من التسعينات بدأت بعض الوجوه تبرز، ليس فقط فى عالم التمثيل، بل أيضاً فى الإخراج، والتأليف، وكان السؤال الذى يطرح نفسه، هل سيقفز أحد هؤلاء أو سيقفزون جميعاً إلى الصفوف الأولى؟

لم تكن هناك إجابة محددة، فالسينما فى أزمة اقتصادية، وتوزيعية، وهناك منافسات بين القنوات الفضائية، وأزمات فى سوق الفيديو والإنتاج، وقد انعكس ذلك بالتالى على موضوعات الأفلام، وعلى النجوم الذين يعملون فى تلك الآونة.

وظهر نوع جديد من الكوميديا، يمكن أن نقول أن أبرز سماته هو ما يفعله

ممثل جديد يراه الناس على الشاشة ربما لأول مرة فى فيلم «يا تحب يا تقب» لعبداللطيف زكى ١٩٩٤ ، هو مجدى فكرى، الذى كان يؤدى دور طالب جامعى، خفيف الظل، راح يطرقع النكات والتعليقات أمام زملائه، مثلما يفعل الممثل المسرحى فى الصالة، وسرعان ما بدا أن هناك توليفة كوميدية جديدة، هى الإضحاك على طريقة قفشات ونكات المسرح. فإذا كان إسماعيل يس قد يجرؤ أحياناً بإلقاء نكتة فى أحد أفلامه، فإن مجدى فكرى قد ألقى عشرات النكات فى هذا المشهد، حيث توقفت أحداث الفيلم وراح الجمهور يضحك.

ولعل الأمر يعكس الصورة التى جاء بها الكتاب الجدد فى مجال الكوميديا مثل يوسف معاطى، فهم يعرفون مدى جاذبية مسرح النكات، بأنواعها، للناس، فنقلوا الظاهرة إلى السينما.

وإذا نظرنا إلى نجوم الكوميديا فى التسعينات، فجميعهم جاء من المسرح، أو لمع فى المسرح فيما بعد، وهذا المسرح المضحك، الذى يعتمد فى المقام الأول على صاروخ النكت، فسرعان ما ألقى بظلاله على السينما، ولا نستطيع أن نقول هذا بالنسبة لكل الحالات، لكنه بدا غالباً، وسوف نرى ظاهرة جديدة تدخل إلى الكوميديا فى التسعينات، بتصوير مسرحيات كوميدية بشكلها المسرحى، سينمائيا، وعرضها فى الصالات، لقد سبق ليوسف وهبى أن أحدث هذه الظاهرة فى مسرحيات التليفزيون عام ١٩٦٢ ، مع مسرحيتين، لكنها دخلت فى التسعينات إلى دائرة الكوميديا من خلال «الواد سيد الشغال» و«حزمنى يا» و«الزعيم» و«الابندا».

لو تناولنا الكوميديا فى التسعينات من خلال صناع الضحك، فإن نجاح الموجى كظاهرة فى المسرح لم تنتقل إلى السينما بأفضل شكل ملائم لها، ففى الوقت الذى كان الممثل يفجر الصالات من الضحك فى مسرحية «المتزوجون» فإن

محمد خان قد أعطاه دورا بالغ القتامة فى السينما فى فيلم «الحريف» حيث هو رب أسرة فقيرة، يرتكب جريمة قتل من أجل المال، ويحمل السلاح، ويتم القبض عليه.

وفى السينما لم يكن الموجى مضحكاً دوماً، بل هو مجنون تارة، أحد رجال العصابات تارة أخرى، ولعل أفضل من استفاد منه كمضحك هو منير راضى فى فيلميه «أيام الغضب» و«زيارة السيد الرئيس»، ففى الفيلم الأول جعله ينشد أغنية «سلم لنا بقى على الترماى» التى لاقت نجاحا شعبياً، وفى الفيلم الثانى رأيناه يقوم بدور حلاق القرية الذى يعرف الأخبار، وتتردد فى أروقة محله حكايات القرية، التى تنتظر المعونة الأمريكية، وهناك مشهد رائع، يقوم فيها الحلاق بوضع الكولونيا للزبون، ويتصرف كأن جلد وجهه هو الذى يلتهب.

وهناك أفلام كثيرة فى التسعينات ابتعد فيها الموجى عن الضحك، وبدا كئيب الوجه فى فيلم «اغتصاب» لعلى عبدالخالق، و«التحويلة» لآمال بهنسى، ورغم أنه كان مضحكا فى فيلم «طأطأ وريكا وكاظم بيه»، لكن هناك فرقا بين دوره الذى سبق أن جسده كل من مارلون براند وحسن فهمى فى السينما الأمريكية، وفى نصوص أفلام مأخوذة عن نفس القصة، وفى فيلم «التحويلة» قام بدور عامل سكة حديد يدخل المعتقل ظلما لأن له اسم متشابه مع رجل من التيار الدينى المسلم، وهو قبطى العقيدة.

وقد حدث نفس الشئ مع أحمد بدير، ورغم أن هذا الأخير قد دخل السينما منذ السبعينات، ولمع كممثل كوميدى فى «ريا وسكينة» كمسرحية، إلا أنه فشل ككوميدى عى الشاشة، ورأيناه فى شخصية منطوية فى فيلم «ملف فى الآداب». لعاطف الطيب، وعمل كثيراً فى أفلام كوميدية أقل قيمة لم تصل إلى الناس مثل «اللى رقصوا على السلم» وأدى دور الخارج عن القانون فى «بطل

من ورق » فـهـو قـاتل يحـاول التـخلص من البطل الرئيـسى فى الفـيلم، أمـا فى « امـرأة فـوق القـمـة » فـقـد جسـد دوراً إنسـانيـاً لزوج وأب عليـه إنقـاذ ابنه من المتاعب، وسط ظهور الأب الحقيقى.

ويمثل هذا التناقض، والانتقال بين الكوميديا والمأساة، يجعل المتفرج نفسه فى حيرة، بالنسبة للصورة التى سيجد عليها ممثله، فمن المعروف أن هناك ارتباط شرطى بين الشخص، وإحداث الضحك ففيما قبل سألت مذيعة الممثل عادل إمام وهو فى قمة تألقه الكوميدى : لماذا تضحك الناس؟ فقال لها وهو يبتسم، وبكل ثقة : انظرى إلى وجهى... ألا تضحكين؟ وضحكت بكل ما تملك، وحدث هذا أيضاً فى آواخر التسعينات لمحمد هنيدى... وافتقد عادل إمام هذه الحاسية عندما تأرجح بين الكوميديا والتراجيديا. وانعكس نفس الانطباع بالنسبة لكل من الموجى وبدير، وسوف يحدث أيضا بالنسبة لبعض النجوم الذين لمعوا فى مجال الكوميديا فى التسعينات وخاصة أشرف عبدالباقى.

أثبت هؤلاء الكوميديون أن الضحك حالة، وظاهرة، فليس شريطة أن أضحك عند رؤية أشرف عبدالباقى، إلا إذا ارتبط ذلك بالدور الذى يجسده، والعالم الذى تدخل إليه الشخصية التى يلعبها.

فعلى سبيل المثال، فإن ظهور أشرف فى أى فيلم لم يكن يعنى بالمرة أنه مضحك، والغريب أنه فى المسرح كان أكثر إضحاكاً منه فى السينما، وإذا وقفنا عند فيلم « جبر الخواطر » لعاطف الطيب (عرض ١٩٩٨) فسوف ترى أن دوره كطبيب نفسى يعيش حياته على طريقته، كان يمكن أن يولد شخصية كوميدية، فهو متمرد، والعالم من حوله كئيب، بين السجون، والمصحات النفسية، لكن الدور سحب الممثل إلى أن تكون شخصيته فى الفيلم رمزا للكآبة، وفى رأيى أن الممثل فشل فى الفيلم فلجأ إلى الصراخ، والصوت الزاعق، ولم يساعده هذا

كثيرا، فجاءت النتائج عكسية تماماً. ومن الواضح أن الأعمال التى قدمها الممثل فى السينما لم تخدمه كثيراً، خاصة بالنسبة للبطولات، وإذا راجعنا أدواره الصغيرة فى أفلام من طراز «آيس كريم فى جليم»، فإننا نضحك، أما بالنسبة لفيلم قام ببطولته من طراز «بيتزا.. بيتزا» فقد لعبت كل الأمور ضد الممثل، فهو فقط لم يسبب الضحك، بل سرعان ما وقع فى شرك جريمة، وهو رجل - فى الفيلم - لا يمكن أن نضحك معه، أو منه، أو عليه، لأنه فى المقام الأول خائن. ويبيع المتعة الجسدية مقابل نقود عليه أن يتزوج بها.

وفيلم «بيتزا.. بيتزا» لمازن الجبلى ١٩٩٨ ينتمى إلى الأفلام الشبابية، التى من المفروض أن تثير البهجة، والفيلم تم تصويره على شواطئ البحر الأحمر، بما يوحى المتعة، وسعة الحركة، والمقالب، ولكن للأسف فإن روح الدعابة، والسخرية ومسببات الضحك قد اختفت تماما، ولذا ضاعت هوية أشرف عبدالباقى كممثل كوميدى، صحيح أنه يؤدى بعض الحركات أو التعليقات، لكن فى قاعة السينما التى حضرنا بها الفيلم، وكانت تضم المشاهدين من الشباب، لم نلحظ أن أحدا قد ضحك بأى طريقة من أشكال الضحك، وبدا أداء الممثلين مفتعلا، وليس أشرف عبدالباقى وحده، خاصة زميله علاء ولى الدين الذى اعتبر شكلا جديداًمن الكوميديين.

علاء بالفعل نمط جديد على السينما المصرية من ممثلى الكوميديا وذلك لبدانته الزائدة، وخفة ظله، وأيضا لخفة حركته، وأهم ما فى هذه الشخصية أنها تعرف حجم بدانتها، ولا تخجل منها، بل إنها تزيد من اتساع حجم الجسم وضخامته بالأكل الزائد، فلا نكاد نراه إلا وهو يلتهم شطيرة، ولابد لهذه الشخصية أن تكون شرهة، وليس لديها أى متاعب نفسية مع البدانة، فالشخصية التى يجسدها علاء ولى الدين كثيراً ما تقع فى الحب فد تكون غير

محبوبة لكنها «تتوقف عن ممارسة الحب وتقبل على الحياة».

وإذا كانت الشخصية التى جسدها علاء ولى الدين فى فيلم «آيس كريم فى جليم» تمثل الشخص الذى يعانى من تكوينه الجسمانى فإنه يعبر عن هذه المعاناة بخفة ظله المعهودة، حتى ليتأكد المرء أنه غير معقد، بل سر خفة ظله فى بدانته.

ونحن نقول أن السينما المصرية لم تشهد مثل هذا البدين، لأن رياض القصبجى لم يكن بدينا بدرجة يمكن أن نقول عنه أنه «أبوالدبل» كما كان الناس يسمونه فى حياته، وهو رجل طويل القامة، قد يكون أطول وأثقل وزنا من الممثلين، الذين يعملون معه، لكنه ليس بدينا هنا بمقياس علاء ولى الدين، ونحن بالطبع لم نقم بقياس وزن الرجلين، لكنه لاشك أن البدانة هنا إحساس، سواء من قبل الشخص، أو بالنسبة للعين التى ترى الشخصية. وقد يكون القصبجى أقل حركة تبعاً لسنه، وللملابس العسكرية التى يلبسها فى الأفلام التى أضحكنا فيها، لكن علاء ولى الدين أكثر بدانة وأخف حركة.

وفى السينما المصرية قد نرى بعض الكومبارس من البدناء، لكنهم فى الغالب ثقيلوا الظل، ولعل هناك استثناء واحدا هو الممثل حسن أتله بطل ساعة لقلبك، والذى ردد فى فيلم «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» الأغنية السريعة «أنا عندى شعرة ساعة تروح وساعة تيجى».. لكن أتلة لم تتح له مساحة أدوار بنفس القدر الذى رأينا عليه علاء ولى الدين.

وليس مجالنا المقارنة هنا بين الكوميديا والبدانة، لكنه يحتاج الأمر إلى إشارة سريعة، بأن السينما عرفت بعض البدينات خفيفات الظل، اللاتى استفادت منهن السينما فى الأدوار الكوميدية مثل ليلى حمدى التى رأيناها فى «شارع الحب» و«المجانين فى نعيم»، وغيرها من الأفلام.

ولعل علاء هو أحد قلائل من أبناء جيله الذين كرسوا فقط جهودهم للكوميديا، وهو يتحدث إلى مجلة الأهرام العربى - ٢٥ نوفمبر ١٩٩٧ - قائلا : الكوميديان الجيد لابد أن يكون ممثلا جيدا وليس مهرجاً فى سيرك فالمهرج يعتمد فى إضحاكه للناس على الحركات البهلوانية، والمكياج المفتعل ولكن الكوميديان لابد أن يكون ممثلاً ولمختلف الأدوار.

وبالنظر إلى الأدوار التى قام بها علاء فإننا لن نجده يعكس ما قاله فى الكثير منها. فهو حتى الآن فى أغلب أعماله ليس سوى الشخص الذى يظهر كى يقول «أنا هنا» وذلك عن طريق قفشة، أو موقف مضحك. ومن الواضح كما أشرنا أن الشخصيات التى تظهر سريعاً فى الأفلام، تتصرف بهدوء شديد، فى موقف ينبئ بالانفجار، ففى «أيام الغضب» ١٩٨٩ فإن علاء المجنون الظريف، وليس المفتعل الذى يؤدى حركات بسيطة تنبئ عن جنونه وتبعث الضحك، وليس فى تصرفاته أى عدوانية.

وعلاء قد ارتبط بنجوم كوميديا آخرين، فهو مع عادل إمام فى أكثر من فيلم مثل «الإرهاب والكباب» و «رسالة إلى الوالى»، ففى الفيلم الأول يقوم بدور البدين الذى عليه أن يرمى بنفسه من فوق مجمع التحرير بعد مروره بتجربة حب فاشلة، ورغم هذا الأمر، فإنه يبدو مبتسما هادئا، وكأنه مقبل على تناول وجبة دسمة.

وفى فيلم «المنسى» جسد دور رجل أعمال، فى حفل يقيمه زميل له، ويلتقى بعامل التحويلة الذى يقول له : أنا شفتك قبل كده، فيرد لا... ما اتقابلناش... لكن عامل التحويلة يسأله : أنت رحت مجمع التحرير قبل كده... وبكل تلقائية تبعث على الابتسام لمن شاهد فيلم «الإرهاب والكباب» يردد «أيوه» لم يظهر علاء سوى فى هذا المشهد وحده.

وعن النمطية الكوميدية التى يود المخرجون أن يضعوا فيها علاء ولى الدين يقـول فى مـجلة المصـور - ١٨ يونيـه ١٩٩٣ - : فى بدايتى كـان المخـرجـون يعـرضـون على الأدوار التى تـتطلب ممثلا بدينا - مـثل الطالب الأكـول - وكنت أقـبل ذلك من أجل الفلوس والانتـشـار، ولكن بعـد ذلك تصـديت لهـذا التكرار لدرجة الخلاف مع بعض المخرجين الذين يصـممون على اختيارى لهذه النوعـية من الأدوار.

ومـثل أبناء جـيله، فـان عـلاء قد انـتـقل من الأدوار الصـغـيـرة إلى أدوار... البطولة المشـاركة، وكـان إلى جـواره دومـا زمـلاء من نفس الجـيل، لم تسند إلـيـهم البطولات بعـد، فـبدوا كـأنهم يشـكلون البطولة الجـمـاعـيـة، يسندون بعـضـهم أمـام أساطين الكوميديا مـثل عـادل إمام، وفى البداية كون مع محـمد هنيدى ثنائيا بدا موفقـا للغـاية فى قشر البندق أعـاد إلينا صورة ثنائى لوريل وهاردى، من خلال التبـاين فى الأجسـام والصـفـات، وذلك لحاجة كل منهما إلى نفس الشئ، الطعام، كما تكرر ظهور هذا الثنائى فى «بخيت وعديلة» و«هدى ومعالى الوزير».

ولاشك أن اختـفـاء هذا الثنائى يرجع إلى عدم وجود كاتب أو مخرج يتـحـمس له، ولذا، فسرعـان مـا سار كل طرف فى جانبه الخاص.. وبدأ عـلاء يقوم بأدوار.. البطولة المشـاركـة إلى جانب أحـمـد آدم فى «سـمـكة و ٤ قروش» لشـريف شعـبان، فـهوا أحـد لصوص أربعـة تحوم امـرأة حولهم من أجل مـسـاعـدتهـا فى سـرقة جـوهرة ثمـينة.

وفى «حلق حـوش» لمحـمـد عـبدالعـزيز، اقـتـرب عـلاء ولى الدين مـن البطولة المطلقـة أمـام ليلى علوى وهنيدى، ومـاجدة الخطيب، فـهو هنا أحـد شـابين عـاطلين هما فرج النحيف وحسونة السمين اللذان يعشقـان رؤية الأفـلام فى محـاولة لنسيـان همـوم الحـيـاة مـجـانا مـن خلال الفرجة من فـوق سطح المنزل، ثم تـقليـد هذه الأفـلام

أحيانا. فعندما يشاهدان مع شريكتهما فيلما بوليسيا حول سرقة أحد البنوك، ينفجر حلم الثلاثة بالثراء فى التخطيط للسطو على بنك صغير بوسط القاهرة، ويستعينون بموظفة شابة بالبنك توافق على مساعدتهم فى تلك المغامرة للتفتيش عن ضغوط والدها الشخصية.

من الواضح أننا أمام نفس الأجواء التى سبق لفطين عبدالوهاب أن صنعها فى فيلم «عفريت مراتى» أى أن نفس موضوعات كوميديا الستينات يمكن أن تتكرر فى التسعينات ولكن للأسف فالفيلم الجديد لم يلق نفس النجاح.

من هذه الوجوه التى لمعت فى سماء كوميديا التسعينات هناك أحمد آدم، وهو حالة كوميدية خاصة، فهو صاروخ تعليقات ساخرة، ولا يهمنى أن اقدم ما تركه الفنان من انطباع فى السينما قدر ما مثله الفنان من حيوية فى مسلسل تليفزيونى يحمل عنوان «حكايات فكرى أباظة» أمام عبدالمنعم مدبولى حيث بدا آدم أشبه بقذيفة ضاحكة.

وكما يقول أحمد آدم فى مجلة «الكواكب» - ٢٣ نوفمبر ١٩٩٣ - فإن بداياته كانت مع مسرح العبث، حيث مثل فى الإسكندرية مسرحيات لبيكيت، وأونسكو، ومع المسرح العبث، لفانوليز ولكن المخرج هانى مطاوع دفعه إلى الكوميديا.

ولعل التجربة الأولى والهامة للممثل فى السينما كانت فى شخصية «يكن» فى فيلم «شحاتين ونبلاء» لأسماء البكرى، وهى فى الرواية التى كتبها البيرقصيرى شخصية شاعر خفيف الظل، ودميم، ملئ بخفة الظل، يعيش حياته كلها فى لامبالاة، ويتصرف بتلقائية، وله ذكائه، ويبحث دوما عن تجربة حب. ولاشك أن الممثل الذى سيجسد هذه الشخصية لابد أن يمتلك سمات خاصة، وللعجب، فإن آدم قد بدا أقل توهجا من الشخصية، رغم ما يتمتع به من

سمات. ولكنه مع ذلك بدا خفيف الظل، ولكن وجود آدم فى ساحة الكوميديا قد تجلى من خلال دوره القصير فى فيلم «المنسى» لشريف عرفة، فأمام إحدى دور السينما التى تعرض أفلام المهرجان، راح أربعة شباب يتحدثون عن هوية الفيلم قصة ولا مناظر أى هل يوجد بالفيلم مشاهد جنس خليع أم أنه مجرد قصة تخلو من هذا ؟

وقد بدا آدم فى أدائه بالغ التلقائية، سواء فى حركة يده وأصابعه أو فى أسلوب نطقه السؤال، ولاشك أن هؤلاء الشباب قد خاب أملهم كثيرا وهم يرون فيلم عن «عمر المختار» الذى يخلو بالطبع من المناظر.

ومثل أبناء جيله، زحف آدم من الأدوار الثانوية بسرعة إلى أدوار البطولة المشاركة، ثم إلى أدوار البطولة، ورغم تعثر وجوده فى الأفلام خلال العامين الماضيين، فإن الآمال لا تزال تعلق عليه، فما لبث أن أبدى تدفقا فى فيلم «يا تحب يا تقب» لعبداللطيف زكى، ثم قام ببطولة أولى ومشاركة فى «سمكة وأربع قروش» لشريف شعبان ١٩٩٧ و«ح تحب وتقب».

وربما قد يكون لآدم فى السينما نفس حظ محمد صبحى، فرغم كثرة أفلام هذا الأخير السينمائية، إلا أن أيا منها لم يترك أثرا لدى الناس بنفس الشكل الذى تركه كبار رجال الكوميديا، وهذه مسألة حظ وتواجد أكثر مما هى بذات علاقة بموهبة، الفنان، فآدم فى أحسن حالاته الآن على المسرح وفى التليفزيون، ولكن لاشك إذن... أدوار البطولة التى لعبها أحمد آدم لم تكن فى صالحه، ولو توقفنا عند الأفلام السابقة فسوف نرى أن التهريج فى «يا تحب يا تقب» وإلقاء النكات على طريقة المسرح، وقد بدا سائدا. ولاشك أن السينما تعتبر وسيط يختلف عن المسرح، لذا لم يذهب الناس إلى الجزء الثانى من الفيلم، رغم الإقبال الملحوظ عليه فى الجزء الأول، أما «سمكة وأربع قروش» فقد كان فيلما

مصنوعا من أجل چالا فهمى، ولكن هذا لم يمنع أن الممثل كان مثيرا للإضحاك فى مجموع المشاهد التى ساعد فيها اللصة على اكتناز الماسة الثمينة.

ولعل فيلم «صمت الخرفان» لسعيد محمد عام ١٩٩٥ هو أول بطولة مطلقة للفنان، لكن من الواضح أننا أمام فيلم قليل التكاليف، شارك فى بطولته المطلقة كل من حنان شوقى وصلاح عبدالله، وهو حول الدكتور جمعة الذى اخترع ابتكارا خاصا بصنع الأدوية من الأعشاب الطبية، وهو يستعد للاحتفال بزفاف ابنه الطبيب حسام من زميلته هدى، ولكن حسام يفاجأ بمصرع أبيه وسرقة اختراعه فيقرر الانتقام من القتلة حيث تساعده هدى وأخوها سعيد.

والكوميديا هنا بوليسية أكثر منه موضوع مناسب للكوميديا، فحسام يدخل السجن أو يخرج من دائرة صراع كى يدخل أخرى، وقد يكون مثل هذا الموضوع صالحا لأن يرصع بمواقف كوميدية لكن لاشك أن الجريمة والسجن يقللان من حدة الإضحاك.

هذا جيل، لا يزال يتشكل، ويحاول دخول دائرة التجربة المطلقة، ومن خلاله سوف يتولد جيل آخر، والغريب أن اثنين من أبناء هذا الجيل أصابتهما الصلعة فى وقت مبكر، فراح كل منهما يمشط شعره بشكل يوحى أنه يخفى صلعه، أو يضع أحدهما دائما غطاء رأس فوق رأسه، ولعلهم يعرفون أن الوسامة والضحك قد يكونا متلازمان... أحياناً.



لقطة من فيلم "قليل من الحب كثير من العنف"



سمراء ترقص فى أحد مشاهد فيلم "الكاراج" مع هشام ولى الدين وسيد زيان ووفاء عامر

أحمد بديـــر

١٩٧٣ : العصفور

حمام الملاطيلى

الحب الذى كان

١٩٧٥ : الكرنك

١٩٧٧ : الزوج المحترم

شيلنى وأشيلك

١٩٧٨ : أولاد الحلال

اللعبة

وراء الشمس

شفيقة ومتولى

١٩٧٩ : إسكندرية ليه

نوع من النساء

كم أنت حزين أيها الحب

١٩٨٠ : الجحيم

١٩٨١ : أمهات فى المنفى

أنا المجنون

القرش

١٩٨٢ : على باب الوزير

العوامة ٧٠

الغيرة القاتلة

أرزاق يا دنيا

١٩٨٣ : عضة كلب

مملكة الهلوسة

جدعان باب الشعرية

وحوش الميناء

عنتر شايل سيفه

إضراب المجانين

١٩٨٤ : الليلة الموعودة

فقراء لا يدخلون الجنة

بنات إبليس

اللعنة

طابونة حمزة

الطائرة المفقودة

مين فينا الحرامى

مطلوب حيا أو ميتا

١٩٨٥ : التريللا

خلى بالك من عقلك

أيام التحدى

الرجل الذى عطس

لست مجرما

الأوغاد

سعد اليتيم

السيد قشطة

١٩٨٦ : فيش وتشبيه

سرى للغاية

ملف فى الآداب

الطوق والإسورة

الأوباش

الصبر فى الملاحات

الحدق يفهم
١٩٨٧ : سكة سفر
العصابة
أبناء وقتلة
البدرون
المنحوس
عزبة الصفيح
١٩٨٨ : نشاطركم الأحزان
حالة تلبس
بطل من ورق
البوليس النسائى
الشاويش حسن
ملف سامية شعراوى
أيام الرعب
١٩٨٩ : الدنيا على جناح يمامة
عائلة مشاغبة جدا
الكداب وصاحبه
إغتصاب
عصر الإرهاب
١٩٩٠ : النـــذل
جحـــيم ٢
اقتل زوجتى ولك تحياتى
درب الرهبة
خميس يغزو القاهرة
شوادر
جريمة إلا ربع
١٩٩١ : سمع هس
المزاج
١٩٩٢ : فارس المدينة
فتحية والمرسيدس
دموع صاحبة الجلالة
١٩٩٤ : تعالب أرانب
الخطر
المهاجر
١٩٩٥ : اللى رقصوا على السلم
لصوص ٥ نجوم
١٩٩٦ : امرأة فوق القمة
١٩٩٨ : الإمبراطورة

علاء ولى الدين

١٩٨٧ : ابتسامة فى عيون حزينة
١٩٨٨ : ليلة فى شهر ٧
١٩٨٩ : الصعايدة جم
١٩٩٠ : الواد سيد النصاب
١٩٩١ : خلطبيطة
يا مهلبية يا
١٩٩٢ : نصيب الأسد
عيون الصقر
الإرهاب والكباب
١٩٩٣ : مجانينو
أجدع ناس
المنسى
١٩٩٤ : كشف المستور
حرب الفراولة
الجينز
ليلة القتل
أحلامنا الحلوة
قدارة
١٩٩٥ : قشر البندق
أيام الشر
المعلمة والأستاذ
إحنا ولاد النهاردة
وداعا للعزوبية
فى الصيف الحب جنون
الجراج
بخيت وعديلة
هدى ومعالى الوزير
١٩٩٦ : علاقات مشبوهة
النوم فى العسل
اللومنجى
الغاضبون
رومانتيكا
إشارة مرور
١٩٩٧ : تفاحة
سمكة وأربع قروش
امرأة وخمسة رجال
بخيت وعديلة ٢
حلق حوش
بيتزا بيتزا
١٩٩٨ : جبر الخواطر
الأنثى والدبور
١٩٩٩ : عبود ع الحدود

الفصل الثالث والثلاثون



محمد هنيدى

للأفلام الشبابية سحر خاص فى كل أنحاء العالم ..

خاصة أن أغلبها مرتبط بالكوميديا ، والاستعراضات الغنائية ، ولذا فإن الإقبال غالبا ما يكون عاليا على هذه الأفلام ، مما يدفع المنتجين والمخرجين إلى صناعتها ، والاستفادة من الجماهيرية التى يحققها نجم بعينه .

وتعبير " شبابية " يعنى أن هذه الأفلام لا تعتمد على قصة شاب بعينه ، أو به وحده ، بل على مجموعة من الشباب يطمحون إلى تحقيق أحلامهم الحياتية ، والمهنية ، وفى فيلم " صعيدى فى الجامعة الأمريكية " بدا من الواضح أن المخرج سعيد حامد يود الاستفادة من نجاح فيلم "إسماعيلية رايح جاى" الذى يدور حول طموح ثلاثة شبان . والذى حقق خلال عامى ٩٧ - ١٩٩٨ أكبر إيرادات فى تاريخ السينما المصرية (يقال ١٦ مليون جنيه مصرى) فجاء بالممثل محمد هنيدى كى يثبت أنه نجم

السينما المصريـة فـى نهايـة التســعينات الـذى يمكنــه أن يحقـق بوجـوده فــى أى فيلـم أعلـى الإيـرادات .

وكان وجود هنيدى إلى جانب أحمد زكى والمطرب مصطفى قمر غير كـاف لنجاح فيلم ما جماهيريا ، مثلما حدث فى فيلم " البطـل " قبل اشـهر ، حيث أن جمهور الشباب ، وهو الغالب فى مجموع المشاهدين فى مصر ، قد صدم كثيرا بـأن الشـخصية التى جسدها هنيدى كانت لمناضل سياسى ، تم تعذيبه ، ومات فى نهاية الأحداث .

إذن ، فـالجمهور يريد هنيدى شـخصا ضحوكا ، تلقائيا ، مبهجا ، لأن مجـرد ظهوره على الشاشة يعنى أنه سيتكلم على طريقته الخاصة ، مما يدفع بالمشاهد إلــى الضحك ، وقد بدا مدى سحر الممثل من خـلال الاسم الأوحد والصـورة الأكبر لـه على أفيشات الأفلام ، وقد كان فيما قبـل مجـرد مشـارك لآخريـن علـى الأفيشـات ، ولعل هذا يذكرنا بأفيشات الأفلام الأولى التى قدمها عادل إمام بعد أن حظى بنجومية خارقة فى نهاية السبعينيات ، تذكرنا بمكانة هنيدى فى هذه الأيام ، وذلك مثلما حدث فى أفيش فيلم " الإنسان يعيش مرة واحدة " .

وقـد جـاء فيلـم " صـعيدى فـى الجامعـة الأمريكيـــة " كـأفضل توليفـة حـول النجـم الجديـد ، وهـو نجـم ينتمـى فـى المقـام الأول لعـالم الكوميديـا ، حيـث لا يشـترط فيـه أن يكـون وسـيما ، بقـدر مـا هـو " سـمة " خاصـــة فـــى الجســم وطريقتـه فـى نطـق الكلمـات ، فـإذا كـان شـالوم مجـرد شـخص لـه مـن التلقائيـة مـا يثير الضحـك فـى الأفـلام التـى أخرجهـا توجـو مزراحـى فـى الثلاثينـات ، فـإن " شـلاضيم " إسـماعيل يس التـى كـان دائـم السـخرية منهـا هـى سـبب آخـر لاستمرار نجومية هذا الممثل لأكثر مـن عشـر سنين ، ثـم الحركـات البهلوانيـة لفـؤاد المهنـدس ، و " تبريقـة " عينيـن عـادل إمـام ، ثـم كـل مـا يتسـم بـه هنيـدى مـن سـمات ، قـد تدفعـك للدهشـة كيـف أن فتـاة جميلـة مثـل الفتـاة " منـى زكـى " فـى فيلـم " صـعيدى " تهيـم بـه مـن اللحظـة الأولـى ، وتحبـه بشـدة ، وهـو الـذى

لا يملك من الجاذبية سوى بلاهته فى داخل أحداث الفيلم . هذه البلاهة التلقائية التى تكون السبب الرئيسى للإضحاك .

إذن ، فنحن من خلال وجود هنيدى ، ندخل مع السينما المصرية مرحلة جديدة للكوميديا ، وأيضا شكلا مختلفا لنجومية هذه الأفلام .

ومن المهم أن نشير إلى ما يتمتع به هنيدى فى عالم الكوميديا فى نهاية التسعينات ، فالمشاهدون الذين يدخلون الفيلم ، وعلى طريقة الارتباط الشرطى ، ما أن يظهر هنيدى حتى يضحكوا ، وهى ظاهرة حدثت فى فيلمه " إسماعيلية راح جاى " لكن من الواضح أن الارتباط الشرطى لم يكن صحيحا فى فيلم "البطل" ، والغريب أن هنيدى لم يكن مضحكا بنفس القوة فى أعماله السابقة ، فمن يشاهد مسرحياته أو أفلامه الأولى ، لا يضحك ، عدا مشاهد قصيرة ، شاهدناها فى " المنسى " ، و " قشر البندق " ، وإن بدا خفيف الظل فى مسلسل " العرضحالجى " ولعل بداية نجاحه جاءت مع مسرحية " حزمنى يا بابا " ، وكان على هنيدى أن يشارك نجوما آخرين فى الكوميديا من أجل إحداث الضحك، وقد تصور المشاهد عندما عرض فيلم " قشر البندق " أن هنيدى سيكون ثنائى " البدين والنحيف " مع علاء ولى الدين . على طريقة لوريل وهاردى ، وبالفعل فانه يتكرر ظهورهما معا فى أفلام مثل " سمكة وأربعة قروش " ، وفى مسرحيات مثل " ألا بنده " ١٩٩٧ .

لكن أحدا لم يتوقع لهنيدى أن ينفرد بالقمة بهذه السرعة ، وكان عليه أن يكون السنيد للمطرب محمد فؤاد فى فيلم " إسماعيلية " لدرجة أن صناع الفيلم أنفسهم لم يتوقعوا له نفس النجاح ، بدليل أن المنتجين قد اختلفوا أثناء إنتاج الفيلم ، وبعد إعداده ، وراحوا يبيعونه لبعضهم واستمر الفيلم فى العلب لعدة أشهر قبل العرض .

وهناك فرق واضح بين ما أحدثته ظاهرة عادل إمام فى السينما وبين هنيدى ، فالأول كان مضحكا منذ اللحظة الأولى التى أعتلى فيها المسرح ، وقام فيها بأدوار

سينمائية صغيرة فى " أنـا وهـو وهـى " ١٩٦٤ ، و " مراتـى مدير عـام " ١٩٦٦ ، وظل يقوم بدور السنيد المضحك لعدة سنوات قبل أن يكبر حجم أدواره ، ويقوم بالبطولة المطلقة فى نهاية السبعينات ، ويخلق ظاهرة متفردة موجودة حتى الآن ، وإن كان من الواضح أنهـا اهتزت فـى نهايـة التسعينات ، ومـن المرجـح أن تـزداد اهتزازا وتتلاشى خلال الأعوام القادمة .

ولاشـك أن عـادل إمـام كـان ظـاهرة حين بـزوغ نجمـه الخـارق ، ففـى أحـد الأحاديث التليفزيونية سألته المذيعة عن السبب فى أن النـاس تضحـك عندمـا تـراه ، فرد ببساطة : " انظرى إلى وجهـى .. ألا تضحكيـن ؟ " وضحكـت . وهـذا هـو مـا يحدث الآن ، باعتبار أن عـادل إمـام قـد استنفد أسـاليبه فـى الإضحـاك ، وبـدا هـذا واضحا فى أفلامه الأخيرة ، ومنها " بخيـت وعديلـة " ، و " رسـالة إلـى الوالـى " ، ولاشك أن النجاح أو الفشل المرتقب لفيلمه " الواد محروس بتـاع الوزيـر " سـيكون بمثابة الامتحان الفـاصل له ولعصر مثله لأكثر من عشرين عاما .

أما هنيدى .. النجم الجديد ، فإنه الآن فى مرحلة التدفق الأولى كشـلال قـوى فى بداياته ، يتهافت عليه الناس ، والمنتجون ، ضمن أحداث فيلم " صعيدى " سوف نكتشف أن الفرق بين تصويره وعرضه لا يتعدى الأيام القليلة .

ومشكلة هنيدى تجيء فى شكله ، فهو لا يحمل أى ملامح جاذبية ، بحيث تهـواه النـاس بطـلا فـى الأفـلام ، بـل هـو اقـرب إلـى عبـد الفتـاح القصـرى ، وشرفنطح ، وقد بدأ يفقد شعر رأسه بسرعة مثلما يحدث من دفيتو فى أمريكـا ، لكن هذا الأخير لم يتخصص فقط فى أدوار الكوميديا ، كما أن عادل إمـام نفسـه لم ينحصر فى أداء الشخصيات المضحكة ، ونجح فى أفلام بالغة المأساوية مثل " الغول " ، و " المشبوه " ، و " الحريف " .

لكن الأمر يختلف بالنسبة لهنيدى ، فقد حقق أداءه المأساوى فشلا فى فيلم "البطل" ، رغم أنه لعب دور المناضل السياسى ، وقـد ضجـت القاعـة بـالضحك

حين علق هنيدى بتلقائية فى هذا الفيلم ، لكن المشاهدين صدموا فيما فعله هنيدى حين حمل السلاح ، وناضل سياسيا لمصلحة وطنه ثم مات .

والغريب أن نفس الجمهور الذى لم يتقبل هنيدى كمناضل سياسى ، يموت فى سبيل قضية وطنية ضد الإنجليز فى " البطل " هو الذى صفق له بحرارة وهو يدوس العلم الإسرائيلى ثم يحرقه فى فيلم " الصعيدى " ، ولكن كانت النهاية هنا مختلفة . فالشخصية التى يجسدها " خلف " تحصل فى بداية الفيلم ونهايته على المرتبة الأولى فى التعليم ، ويصبح الأول فى دفعة تخرجه ، وتقف الكاميرا ثابتة على نجاح الدفعة ، مثلما حدث فى نهاية فيلم " جاك " إخراج كوبولا .

إذن فنحن أمام ظاهرة مولد نجم جديد ، سيحقق نجاحا وإيرادات غير مسبوقة فى تاريخ السينما ، ولا يمكن التكهن بما سوف تؤول إليه هذه النجومية ، هل ستعيش طويلا ، أم سرعان ما سوف يظهر نجم آخر ، لكن من يقرأ تاريخ الكوميديا فى السينما المصرية سوف يكتشف أنه كان يوجد دوما شخص فى الصدارة ، أما الباقون فيأتون فى مرتبة لاحقة له ، مثلما حدث لإسماعيل يس ، وعادل إمام ، فبنفس البنط الضخم الذى كانت الأسماء توضع فيما قبل ، ثم وضع اسم محمد هنيدى فى فيلمه الأول كبطولة مطلقة ، تكاد كل الأسماء الأخرى إلى جانبه تكون غير مذكورة .

بدأ هنيدى عمله بالسينما والمسرح والتليفزيون بأدوار صغيرة جدا لم تلفت له الأنظار أنه سوف يصير نجما كوميديا ، فهو أحد العاملين فى حقل الإعلام فى أحد أفلامه الأولى " يوم مر .. يوم حلو " والعبارات التى نطق بها لم تضحك الناس ، ولم تلفت إليه أى انتباه أنه سيكون ممثل كوميدى . لكن أدواره التالية كانت تتبئ بما سيحققه ، وقد برز فى أحد مشاهد فيلم " المنسى " ، مع نجوم كوميديا آخرين حين وقفوا أمام دار عرض سينمائية لمشاهدة أفلام المهرجان ، فتحدثوا عن أفلام المناظر ، وأفلام القصة ، وقد بدا أحمد آدم وعادل إمام فى الفيلم أكثر إضحاكا ،

من خلال استخدام الألفاظ ، وتكلم الممثل هنا بعينيه أكثر من لسانه التلقائى الذى عرف به فيما بعد .

ويقول هنيدى فى حديثه إلى أمينة الشريف " مجلة المصور ٢١ أكتوبر ١٩٩٤ " : أن بداياته كانت فى ٧ يناير ١٩٨٨ حين كان عليه أن يمثل بثلاث كلمات فى مسرحية " دكتور زعتر " فتحولت الكلمات الثلاث إلى ثلث ساعة .. أى أن تلقائية الفنان هى التى جعلت من دور ما يتسع على المسرح ، وقد حدث هذا فى " حزمى يا بابا " .. وقد ظلت الأفلام التالية التى مثلها هنيدى بمثابة بروفات للدخول فى عالم البطولة ، مثل دوره فى " سارق الفرح " ، و " بخيت وعديلة " ، ورغم أنها أدوار قصيرة ، إلا أن هنيدى كان يترك أثره فى المتفرجين .

ويمكن أن نقول أن أغلب أعمال هنيدى كانت بمثابة بروفة للدخول إلى البطولة ، حيث تصور البعض أن نجاح " إسماعيلية رايح جاى " يرجع إلى الثنائى هنيدى - فؤاد ، وليس إلى أحدهما وحده ، وذلك باعتبار أن القصة الرئيسية فى الفيلم حول الشاب الذى أصبح مطربا مشهورا ، وكان هنيدى هو الصديق السفيه ، ولذا سنتحدث هنا عن الضحك فى فيلم " صعيدى " باعتباره التواصل الأول المنفرد مع الجمهور الباحث عن الضحك فى نهاية التسعينات .

تبدأ أحداث فيلم " صعيدى فى الجامعة الأمريكية " لسعيد حامد فى الريف الصعيدى من خلال أب له مكانته الاجتماعية ، تفوق ولده فى الدراسة هناك ، وصار عليه أن يلتحق بالجامعة الأمريكية كمكافأة له فى التفوق ، وهى ظاهرة غير موجودة فى الحقيقة ، لكن السيناريو الذى كتبه مدحت العدل يحاول أن يجد تبريرا لدخول صعيدى من أسرة عادية إلى حرم الجامعة ، حيث الطلاب يتمتعون بمكانة اجتماعية أعلى ، وبمستوى ثقافى مختلف عما نراه فى بقية الجامعات .

وقد أدى محمد يوسف دور الأب ، وهو ممثل قديم فى فرقة ساعة لقلبك ، ولم يكن مضحكا بالقدر الكافى فى شخصية " شكل " ، لكنه فى الفترة الأخيرة يؤدى

أدوارا إنسانية مثلما حدث فى " قشر البندق " ، ثم فى دور الأب الذى على ابنه أن ينفصل عن حبله الصعيدى ، ويسافر إلى القاهرة ، للإقامة لدى اثنين من أبناء القرية يعيشان فى المدينة منذ فترة أحدهما محاسب (طارق لطفى) ، والآخر يحلم أن يصير موسيقارا أو مغنيا .

وحسب عنوان الفيلم ، فإن التناقض الذى سيقابله خلف الدهشورى فى المدينة سيكون مبعث الضحك ، ليس فقط فيما يتعلق بمستوى العالم القادم منه فى المدرسة ، ومستوى الحياة داخل الجامعة الأمريكية ، بل أيضا لأن الشابين اللذين سيعيش خلف معهما فى نفس السكن يعيشان فى حياة مختلفة ، وتبدو الشقة المفروشة التى يسكناها مختلفة كثيرا عن شكل الشقق المفروشة القاهرية .

وأول هذا التباين يبدو فى العلاقات الجنسية التى يقيمها الشابان ، حيث تأتى إليهما بنات الليل من أجل المال والمتعة ، ويجد خلف نفسه فى غرفة مع عاهرة زنجية خفيفة الظل ، مما يخلق التناقض ، وهو لا يمارس معها الجنس عند اللقاء الأول ، إلا أنه يستجيب بسرعة ، لكنه فيما بعد ، سيصبح العاشق الأوحد لهذه العاهرة وسيعيش معها فى البيت الذى يأوى إليه طلاب المتعة ، بمعنى أن لغته سوف تتغير تماما فى التعامل مع المتناقضات .

وإذا كانت مسألة بنت الليل السوداء مقنعة بالنسبة للقادم من الصعيد إلى القاهرة ، فلاشك أن هناك تناقضات مصطنعة مثل البدلة التى يرتديها وهو ذاهب إلى الجامعة ، وقد كان يمكن لطالب مستجد فى هذه الجامعة أن يرتدى مثل هذه البدلة الصفراء ، لو أنه يعيش وحده لكن لاشك أن الأمر يختلف باعتبار أنه يعيش مع شابين عصريين يمكنهما مراجعته فيما يلبس ، لكن لاشك أن هناك فرقا بين الإضحاك الطبيعى والاصطناعى .. الطبيعى يتمثل فى أداء الممثل ، والاصطناعى فى خلق الأجواء التى تحيطه .

ولأن الضحك فى مثل هـذه الأفـلام يعتمـد أولا وأخيرا علـى المفارقـة ، فـإن المفارقات تبدو هنا بسيطة ، مثل قصة الحب الذى تربط من طرف واحد بين خلف وزميلته غادة التى يحبها الأستاذ الجـامعى (هـانى رمـزى) الـذى يبـدو بسيطا ، لكنـه مصرى متأمرك ، حصل على الجنسية الأمريكية ، ويدافع عن مصالح الغرب أكـثر من حبه لمسقط رأسه .

وقد صـاغ الفيلم هذه الشـخصية بشـكل متنـاقض للغايـة ، فتـارة نحـن معهـا ، وتارة نتساءل لماذا هى بهذه الصفات ، فهو مثلا يشـى عـن أحـد الطـلاب الوطنييـن إلى الإدارة كما أنه كان سبب رسـوبه فـى المـادة مرتيـن مـن قبـل ، وهـو يطـرده ، ويطرد خلف من إحـدى الحصـص ، ولكنـه فـى مكـان آخـر يعلـن أنـه لا فـرق بيـن المدرس والدارسين ، وهو يتباسط كثيرا مع تلاميذه ، وهو فحـل ، يمكنـه أن يسـابق كل منافسيه فى السباحة ، إلـى أن يعترضـه زميـلا خلـف فـى السكن أثنـاء العـوم ، ويرفع أحدهما عليه المطواة مثلما يفعل قطاع الطرق ، والمفروض أنه جامعى وفنان .

وليس لخلف أى مواجهة مع أى طرف طيلة الأحداث ، حتـى فـى اللحظـات التى يحرق فيها العلم الإسرائيلى ، فهو لم يجر نحو العلم ، ولكن العلم وجـد طريقـه إلى يدى خلف بالمصادفة ، وتم الإحراق خاصة أنه تـلازم مـع مـرور نصـف قـرن على إعلان إسرائيل كدولة .

ومثل أى صعيدى ساذج ، فإن مـا يهمـه فـى الجامعـة هـو أن يعيش تجربتـه كطالب ، أن يحب فتاة حتى وإن كانت لا تحس بمشاعره ، وألا يلتفت قط إلى الفتـاة التى تحبه منذ اللحظة الأولى (منى زكى) والذى نافسها فى الدخـول المجـانى إلـى الجامعة لأنه كان الأول على المحافظة القادم منها .

نحن إذن أمام مجموعة مواقف مصنوعة من أجل الإضحاك ، أكثر منـا أمـام فيلم متسلسل ، كما دخلت الأحداث فى عدة دوائر ، باعتبار أننا لسنا فقط أمام حكاية خلـف الدهشـورى بقـدر مـا هنـاك زميـلاه ، فلكـل منهمـا حكايتـه ، الأول يعمـل مـع

راقصة ، تستعين به فى الغناء والرقص ، والتلحين فى الكباريه الذى تعمل به ثم تتدهور العلاقة فيما بينهما .

كما صور الفيلم أن هناك علاقة تنافس بين الصديقين ، من أجل فتاة إعلانات ، تحب أحدهما ، وترتبط بالآخر ، ويتشاجر الاثنان بسبب قبلة بادلتها لمن تحبه (أحمد السقا) كما أدى إلى طرده من الشقة كما تم طرد خلف كى يعيش فى شقة بنت الليل الزنجية .

وقد دخل الفيلم فى دوائر عديدة مغلقة ، حُلت مشاكلها بسرعة وسذاجة ، مثل العلاقة التى تربط ما بين المحاسب (طارق لطفى) وجارته التى تضع فى البداية نقابا على وجهها ونراها طيلة أحداث الفيلم بالحجاب ، وهى الفتاة التى تبدأ بالكلام مع الشاب ، ثم يتواصلان ، خاصة بعد أن يختلف مع زميله بسبب فتاة الإعلان ، وإذا كان لشقيق هذه الفتاة مبرراته فى رفض زواج أخته من الشاب ، فإن الحل الأمثل بالنسبة للاثنين هو الهروب من المنزل ، والزواج ، وكأنهما حلا مشكلة الإسكان، وبعد فترة نجد الأخ الرافض سابقا يتناول طعامه فى بيت أخته وزوجها . مما يعنى التغير الحاد فى العلاقات ، بشكل غير مقنع ، وليس له تبرير مسبق أو لاحق .

وقد يكون موقف الفتاة غادة – خطيبة الأستاذ – مبررا حين تنزع الدبلة بسبب موقف خطيبها المتخاذل أو الخائن من مسألة مظاهرات الطلاب بمناسبة مرور ٥٠ سنة على دولة إسرائيل . ولاشك أن مثل هذا الحس الوطنى الجماعى قد وجد صداه ، داخل أحداث الفيلم ولكن هذه الأحداث التى دارت فى عام ١٩٩٨ ، قد خلت تاريخها من الفيلم ، حيث أننا رأينا ثلاث سنوات تمر ، ويقام حفل التخرج ، ليخطب خلف باعتباره الأول ، وليرسل تحية إلى أبيه العمدة الذى حضر وبكى ، ثم نرى صورة تذكارية تذكرنا بنهاية فيلم " جاك " كما أسلفنا القول .

وأهمية الفيلم أنه شبابى ، أى يدور حول مشاكل الشباب ، ولذا فهو ملىء بأجواء البهجة ، والغناء المحشور بلا سبب ، لمجرد أن المنتج يود أن يستفيد من

الشعبية المطلقة للممثل ، وقد تعمد المنتج أن ينزل الشريط إلى الأسواق قبل الفيلم ، فجعل الناس يسمعون قبل المشاهدة ، وأطلق اسما غريبا على الشريط هو " كاجوولو " مثلما حدث مع شريط " كمانننا " فى العام الماضى .

ولاشك أننا أمام ظاهرة ، أجمل ما فيها هو الميلاد ، ميلاد أغلب الأسماء التى عملت فى الفيلم ، ابتداء من هنيدى بتلقائيته الملحوظة ، ومرورا بالمخرج الذى عمل فى أول أفلامه فى دائرة الفنتازيا ، من خلال " حب فى الثلاجة " وهو نوع من الأفلام لا يميل إليه المتفرج المصرى ، رغم موهبة كاتبه ماهر عواد الذى تخصص فى هذه الأفلام ، ورغم أن سعيد حامد محدود الموهبة ، فإن فرصة عمره قد جاءته مع فيلم " صعيدى " ليذكر أنه صاحب الفيلم المصرى الأعلى إيرادات فى تاريخ السينما . وهو سودانى الجنسية ، تلقى تعليمه فى مصر ، وقد استعان بالكثير من أشخاص فيلمه من نفس أبناء لونه ، مثل العاهرة ، مثل بعض المطربين والمطربات .

وقد احتشد الفيلم بمجموعة من الممثلين الشباب ليسوا كوميديين ، وبالتالى فإن قوة وتدفق الإضحاك كان واقعا على هنيدى وحده ، ومن هؤلاء طارق لطفى الذى حبسته السينما فى إطار ضيق بعد دوره المتميز فى " دماء على الأسفلت " لعاطف الطيب ، وأيضا أحمد السقا الذى سيلمع فى السنوات القادمة ، ومنى زكى التى يمكن اعتبارها حنان تركى جديدة ، وأيضا الممثل الذى جسد دور الشاب المناضل أحمد .. وعليه ، فنحن أمام فيلم شبابى ، عن مشاكل الشباب ، وقام بالتمثيل فيه أشخاص ينتمون إلى نفس المرحلة .





محمد هنيدى فى فيلم "صعيدى فى الجامعة الأمريكية"

محمـد هنيـدى

١٩٧٩ : إسكندرية ليه

١٩٨٨ : يوم مر يوم حلو

١٩٩٠ : إسكندرية كمان وكمان

١٩٩٣ : مرسيدس

المنسى

١٩٩٤ : سوق النساء

زيارة السيد الرئيس

١٩٩٥ : سارق الفرح

لحم رخيص

بخيت وعديلة

هدى ومعالى الوزير

قشر البندق

١٩٩٧ : بخيت وعديلة ٢ (الجردل والكنكة)

حلق حوش

سمكة و ٤ قروش

حزمنى يا ..

إسماعيلية راح جاى

١٩٩٨ : صعيدى فى الجامعة الأمريكية

١٩٩٩ : همام فى أمستردام



محمــود قاســم

- من مواليد الأسكندرية فى ٩ يوليو ١٩٤٩ .

- حصل على بكالوريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الأسكندرية.

- كاتب متعدد الأنشطة، فهو روائي، ومترجم، وكاتب مسرحي، وإذاعي، وناقد، وباحث أدبي وسينمائي، وله العديد من المؤلفات في مجال ثقافة الطفل.

- حاز على جائزة النقد الأدبى مرتين. من المجلس الأعلى للثقافة، عامى ١٩٨٣، ١٩٨٥ .

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .

- من رواياته : «لماذا» ١٩٨١، «أوديسانا» ١٩٨٢، «الثروة» ١٩٨٣، «البديل» ١٩٨٧، «وقائع سنوات الصبا» ١٩٩٤، «زمن عبدالحليم حافظ» ١٩٩٦ .

- من دراساته الأدبية : «الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا» ١٩٨٦، و«الخيال العلمى أدب القرن العشرين» ١٩٩٦، و«الأدب العربى المكتوب بالفرنسية» ١٩٩٧ .

- من دراساته السينمائية : «الاقتباس فى السينما المصرية» (طبعة رابعة ١٩٩٧)، «جواسيس الأدب. جواسيس السينما» ١٩٩٦، «الحب فى السينما المصرية» ١٩٩٦، «الأدب فى السينما المصرية» ١٩٩٧، «لغة العنف فى السينما» ١٩٩٧ .

- من الموسوعات التى اشترك فى تأليفها : «موسوعة الأفلام العربية» ١٩٩٤، «موسوعة جائزة نوبل» ١٩٩٦، «موسوعة الممثل فى السينما المصرية» ١٩٩٧ .

- من مؤلفاته فى كتب الأطفال : «أجمل حكايات البحر - العملاق - حكايات سينمائية مثيرة - بستان الحكايات - مغامرات رأفت الهجان - شارلى المتشرد - آلة الزمن العجيبة - حكايات غيرت الدنيا» (دار الهلال).

* اعرف عصرك (٥ كتب - دار الهلال).

* الغاز الشروق (٢٠ كتاب - دار الشروق).

* خيال × خيال (٦ كتب - دار الشروق).

* حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب - مركز الكتاب).

* أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب - نهضة مصر).

* طه حسين - حسين القبانى (دار المعارف).

* مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب).

المخرج والكاتب السينمائى الدكتور / مدكور ثابت .

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومى للسينما.
- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما / سوهاج فى ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ .، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.
- كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .
- فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : اشرف فهمى ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢.

- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .

- فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة) .

- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى : (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .

- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .

- رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

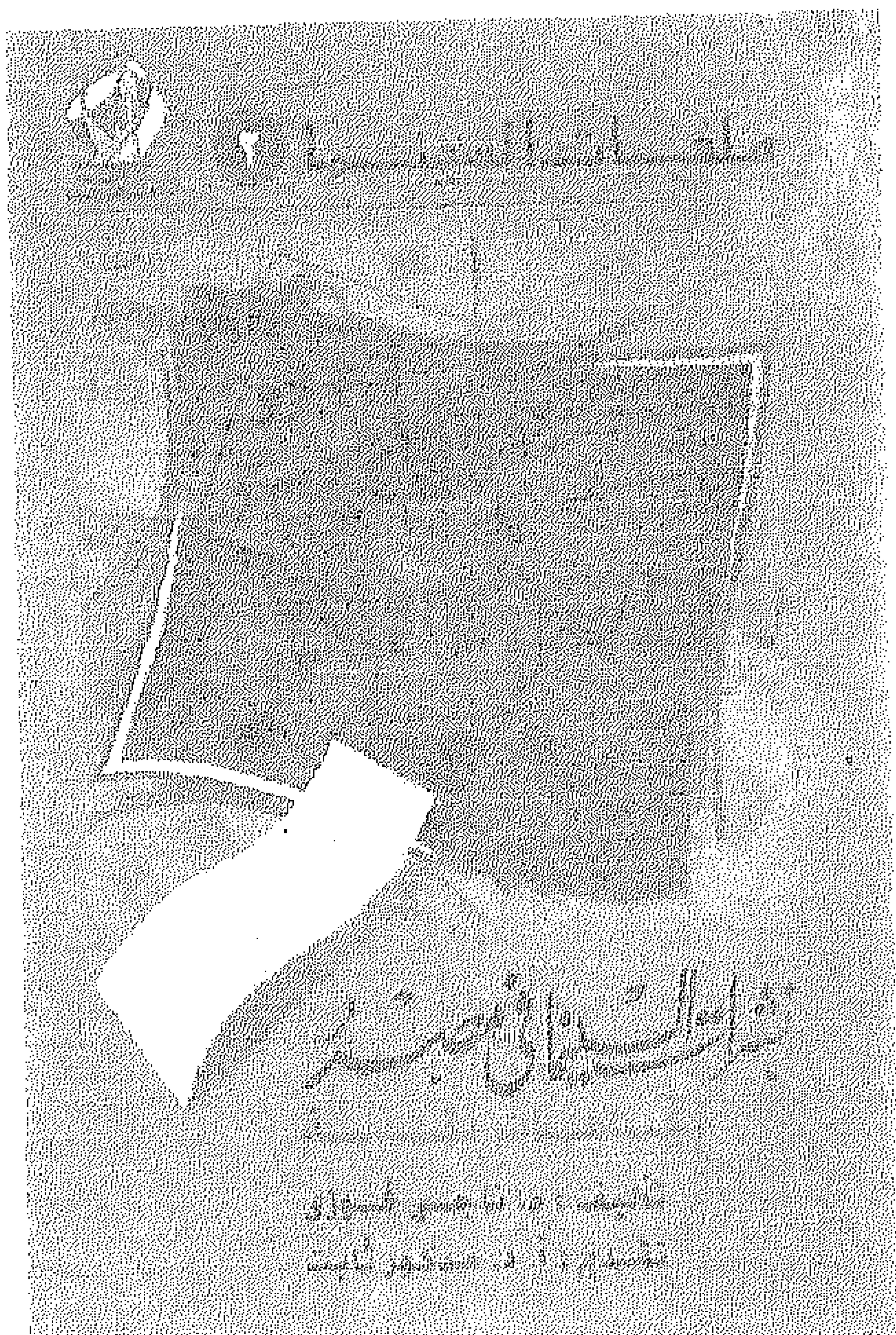
- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦م. وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ .

- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية .
- تولى العمل " مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون " .
- عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيونى.
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية " الفن المعاصر " التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير " دراسات سينمائية " التى أصدرها المعهد العالى للسينما.
- صدرت من تأليفه عدة كتب : "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" (عام ١٩٩٣م) و "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" (عام ١٩٩٤م) والفنان السينمائى (١٩٩٧) وكتاب " ثلج فوق صدور ساخنة " (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا .
- يوالى الآن تكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها عشرة كتب تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى .
- آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنه الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : " السماكين فى قطر " (٦٠ دقيقة) . وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فينى) .

صدر فى «ملفات السينما»

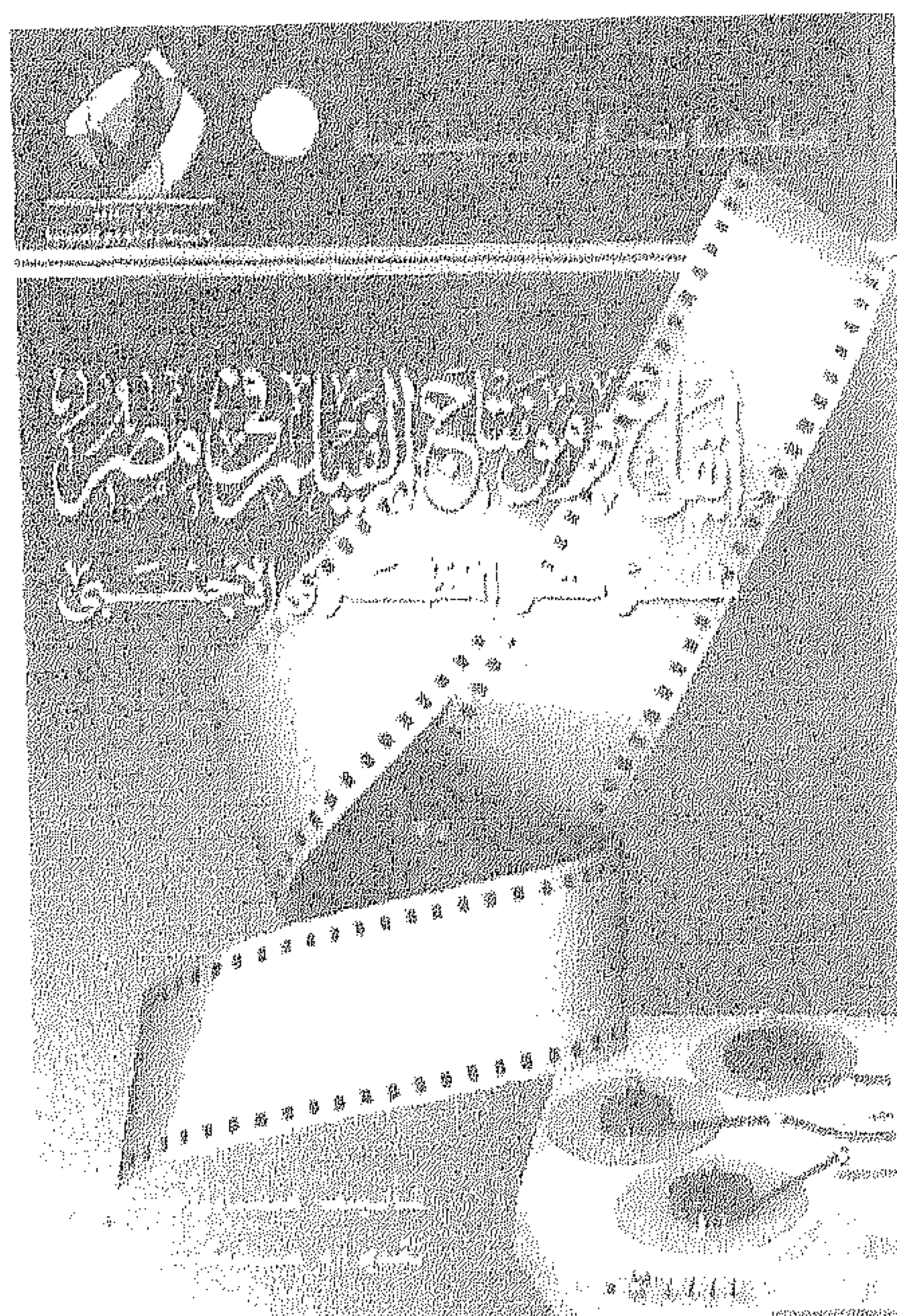
١-	صحافة السينما فى مصر *" النصف الأول من القرن العشرين "*	تأليف : مجموعة من الباحثين المحرر : فريدة مرعى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان كتابين : صحافة السينما ونشرات السينما .. فى مصر
٢-	نشرات السينما فى مصر *" اتجاهات نقدية "*	تأليف : د. ناجى فوزى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : صحافة السينما ونشرات السينما .. فى مصر
٣-	إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر *" المؤثر النظرى الأجنبى "*	تأليف المونتير السينمائى : عادل منير تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : كتابة أولى .. كتابة ثانية عن عادل منير والإيقاع فى المونتاج
٤-	*أفلام الحركة فى السينما المصرية* ١٩٥٢ - ١٩٧٥	تأليف : سمير سيف تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الفن / الفيلم / اللعبة
٥-	من أجندة السينما المصرية *الراحلون فى مائة سنة* ١٨٩٦ - ١٩٩٦ الجزء الأول فى الإخراج	تأليف : عبد الغنى داود تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : وجاء زمن الدعوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما فى مصر
٦-	*تاريخ التصوير السينمائى فى مصر* ١٨٩٧- ١٩٩٦	تأليف : سعيد شيمى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الصورة / الأداة / المبدع جوهر التأريخ لترسانة السينما المصرية

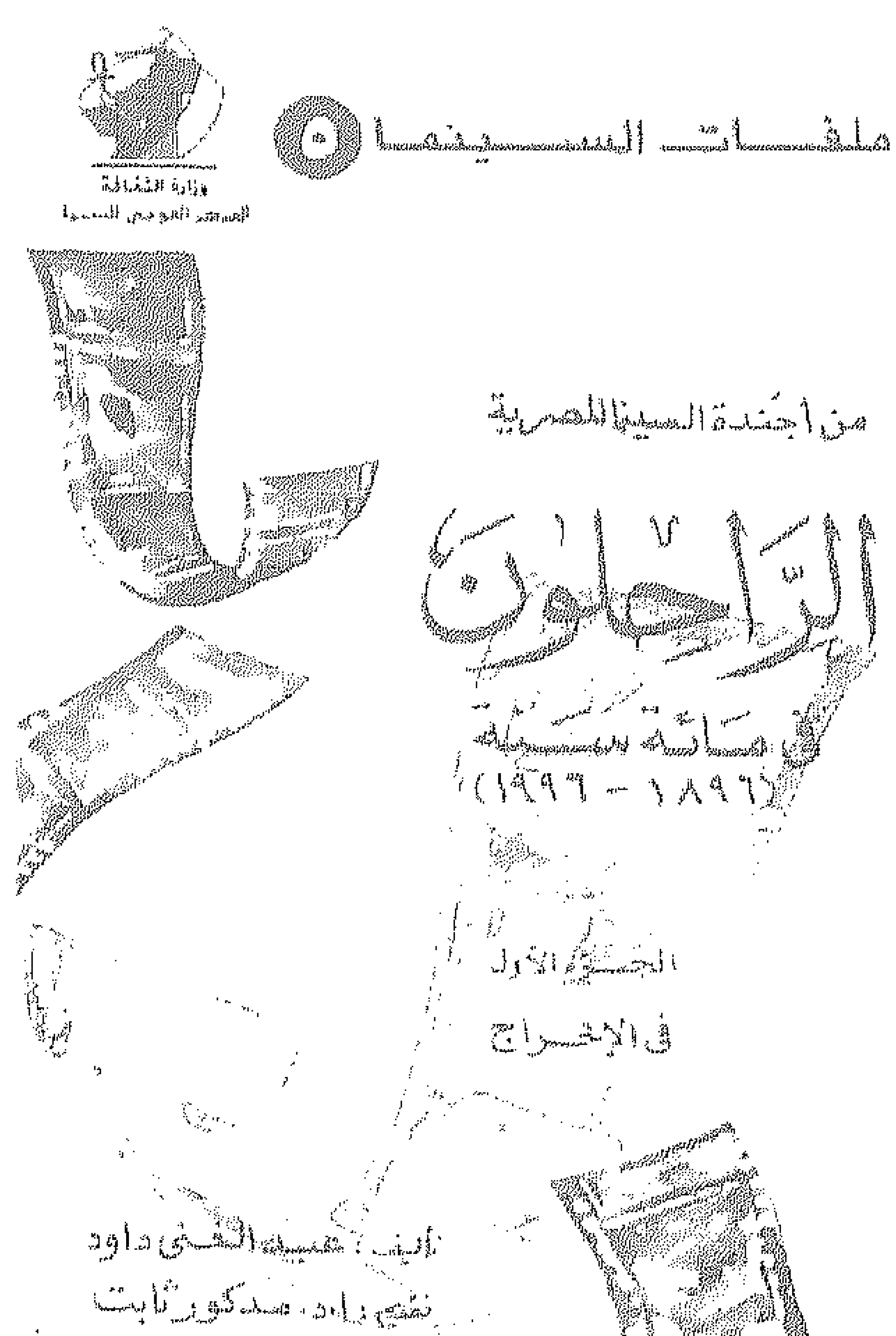
٧-	*صورة الأديان فى السينما المصرية*	تأليف : محمود قاسم تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : فرضيات استكشاف السينما المصرية
٨ -	*من تراث الثقافة السينمائية* ١ - كتابات السيد حسن جمعة الجزء الأول من ١٩٢٤ - ١٩٢٩	جمع وتحقيق الباحثة السينمائية : فريدة مرعى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : فى الانطلاق من جمعة إلى مابعد السلامونى وسمير وفريد هل يحتقر السينمائيون السينما ؟ وهل حقا سيبدأ الاشتباك ؟
٩ -	الجزء الثانى من ١٩٣٠ - ١٩٣٤	
١٠-	الجزء الثالث من ١٩٣٥ - ١٩٣٦	
١١ -	*السينما العربية خارج الحدود*	تأليف : صلاح هاشم تقديم : أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : حول الكتابة عن السينما خارج الحدود




تأليف مجموعة من الباحثين
تقديم : أ.د. مدكور ثابت


أفلام الحركة في السينما المصرية




ملفات السينما ٥
وزارة الثقافة
المركز القومي للسينما
من أجندة السينما المصرية
الراحلون
في مائة سنة
(١٨٩٦ - ١٩٩٦)
الجزء الأول
في الإخراج
تأليف: عبد الغني داود
تقديم: أ.د. مدكور ثابت

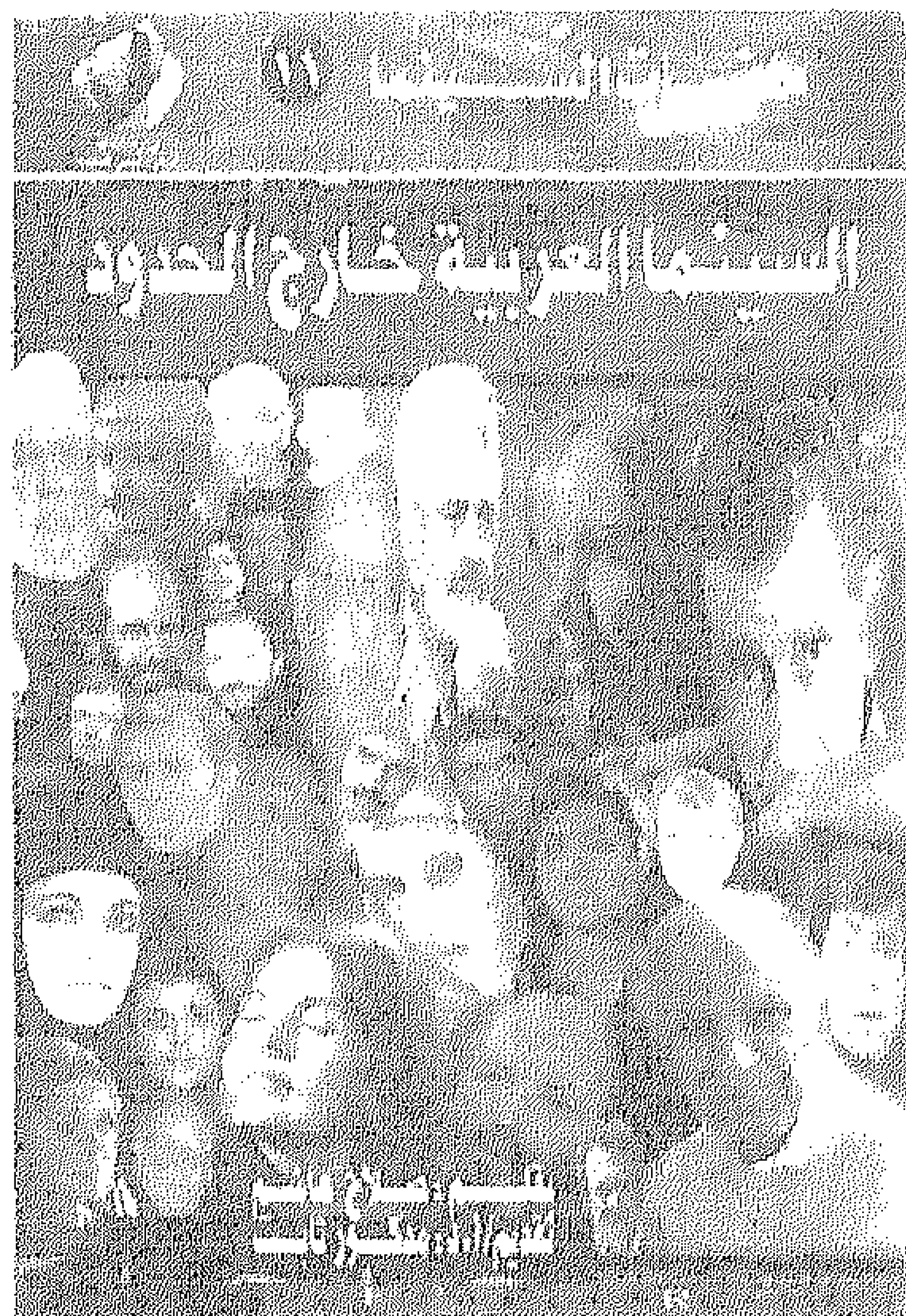

ملفات السينما ٦
التصوير السينمائي في مصر
١٨٩٧ — ١٩٩٦
تأليف:
تقديم:

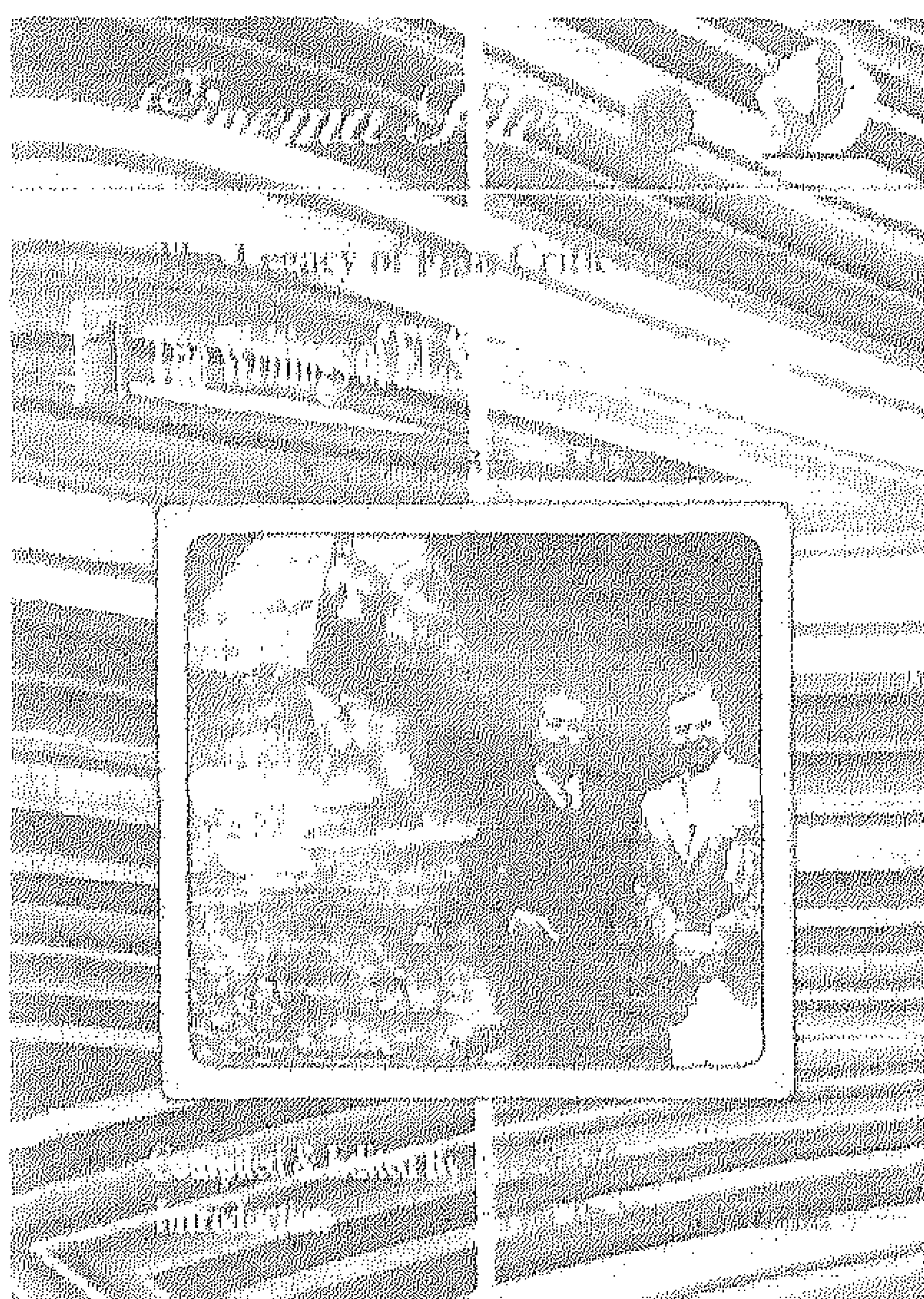

ملفات السينما ٧
صورة الأديان
في السينما المصرية
تأليف: محمود قاسم
تقديم: أ.د. مدكور ثابت


ملفات السينما

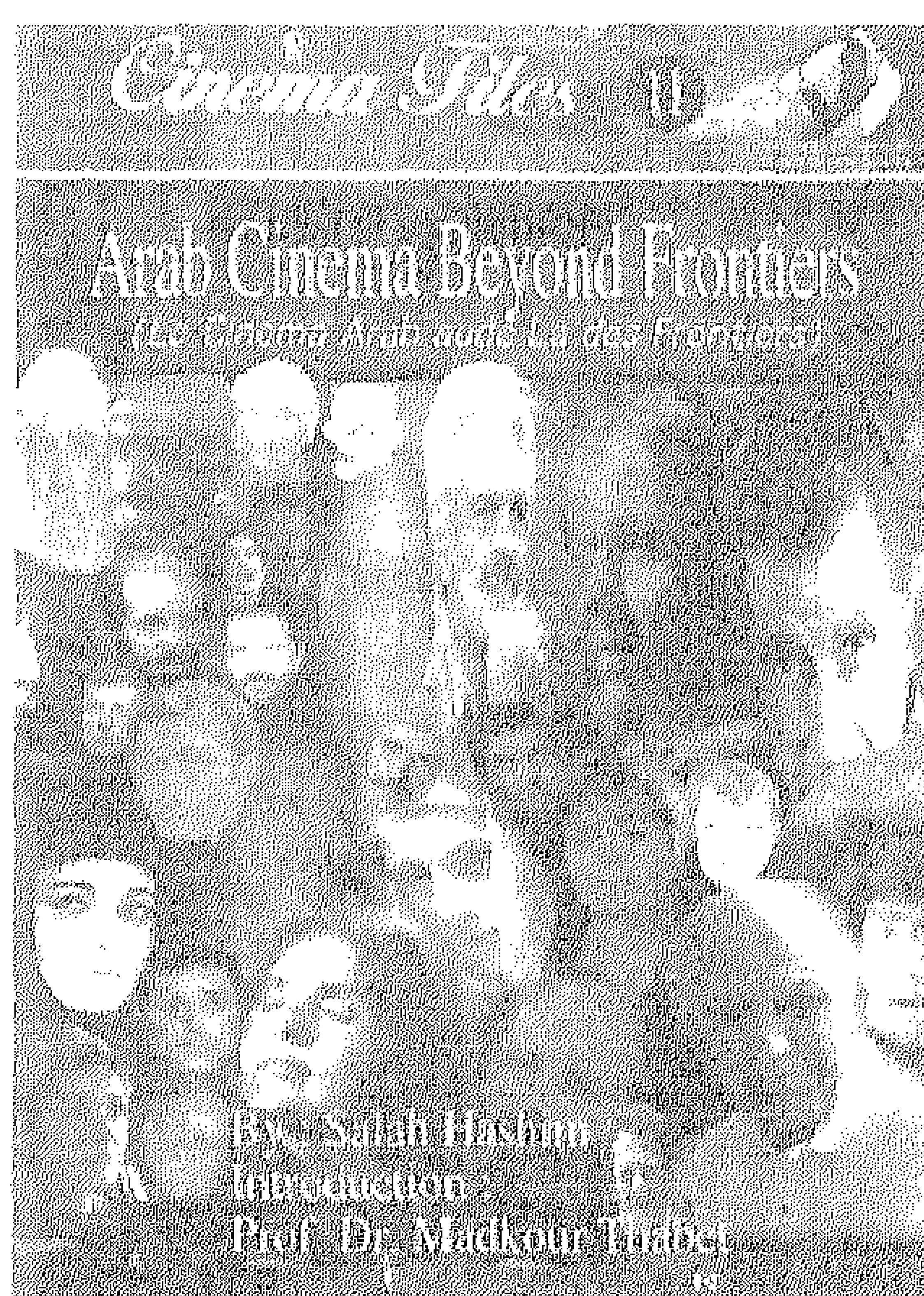


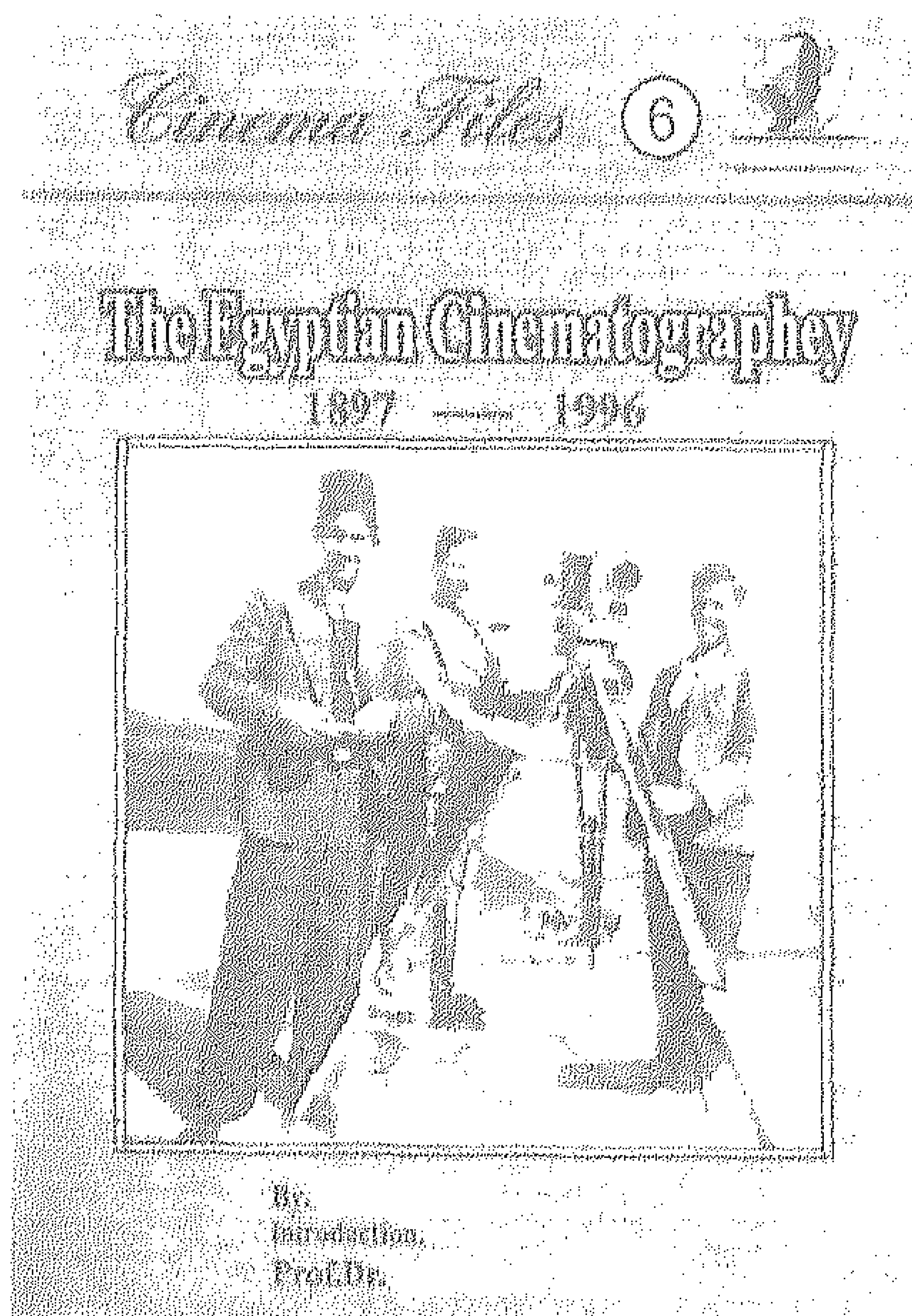

ملفات السينما ٩
١ كتابات السيد حسن جمعة

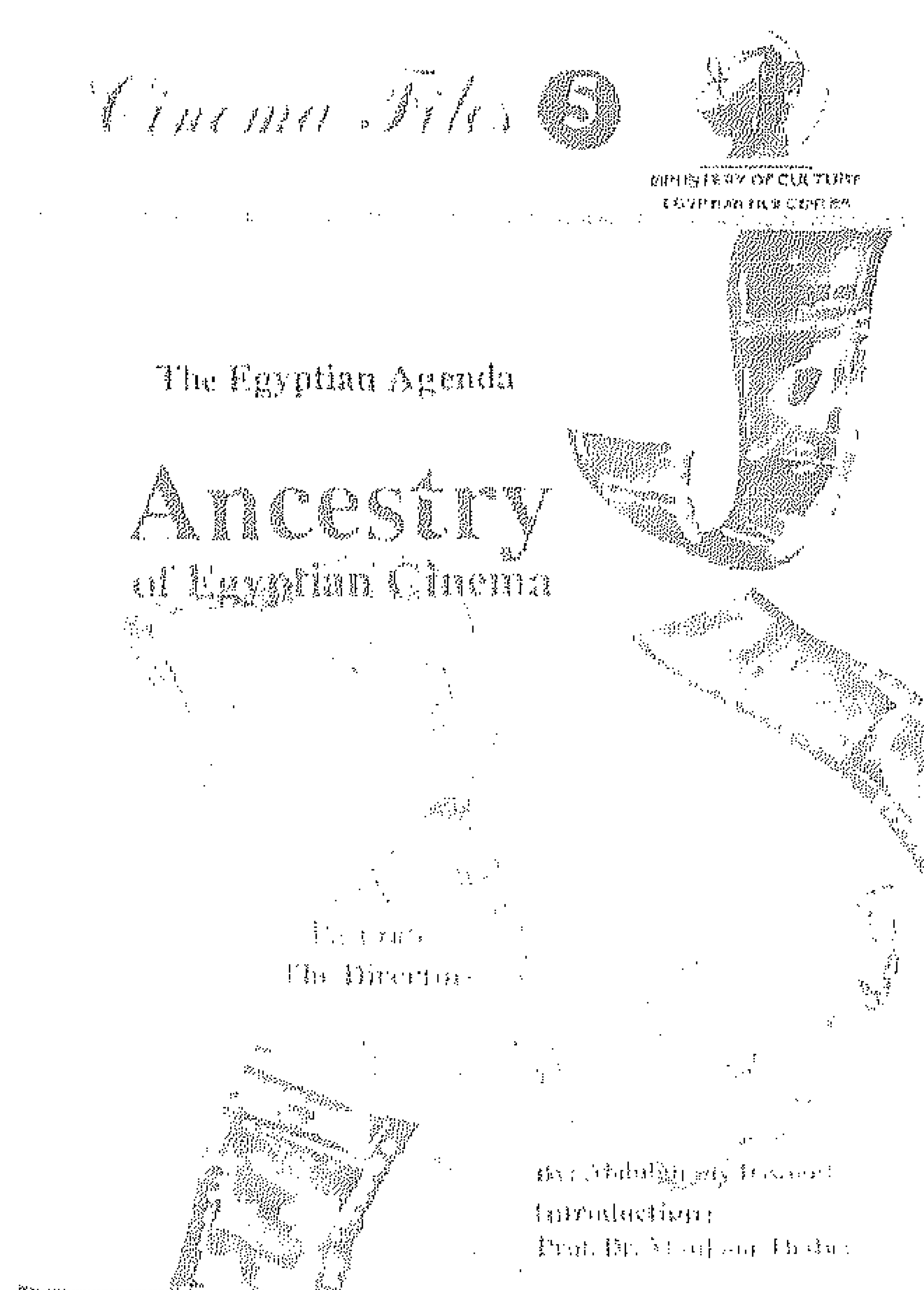

السينما العربية خارج الحدود


Cinema Files
The Writings of El S

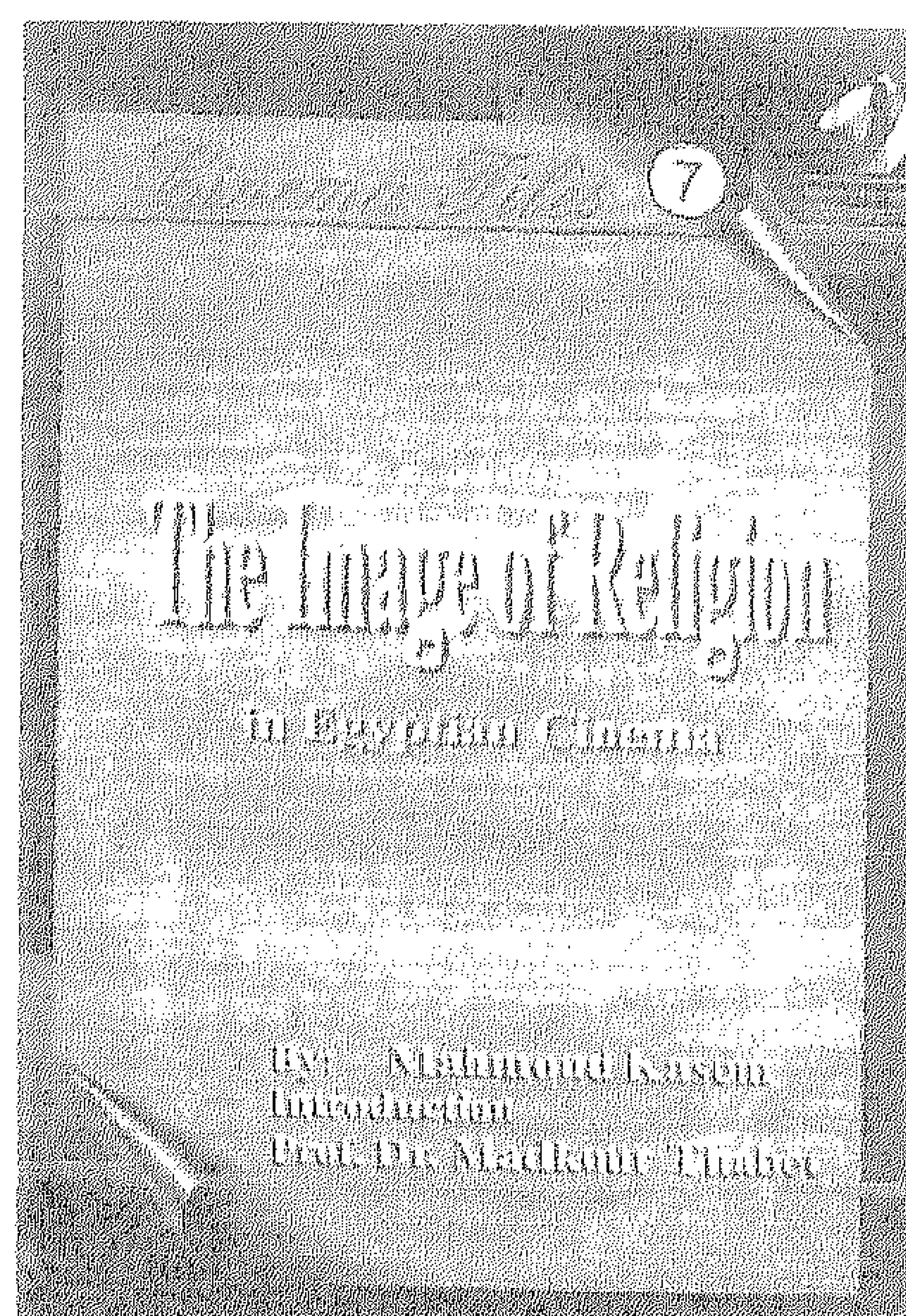

Cinema Files 9
I
The Writings of El Sayyed Hassan gomaa
V. 2 1930-1934
Introduction
Prof. Dr. Madkour Thabet

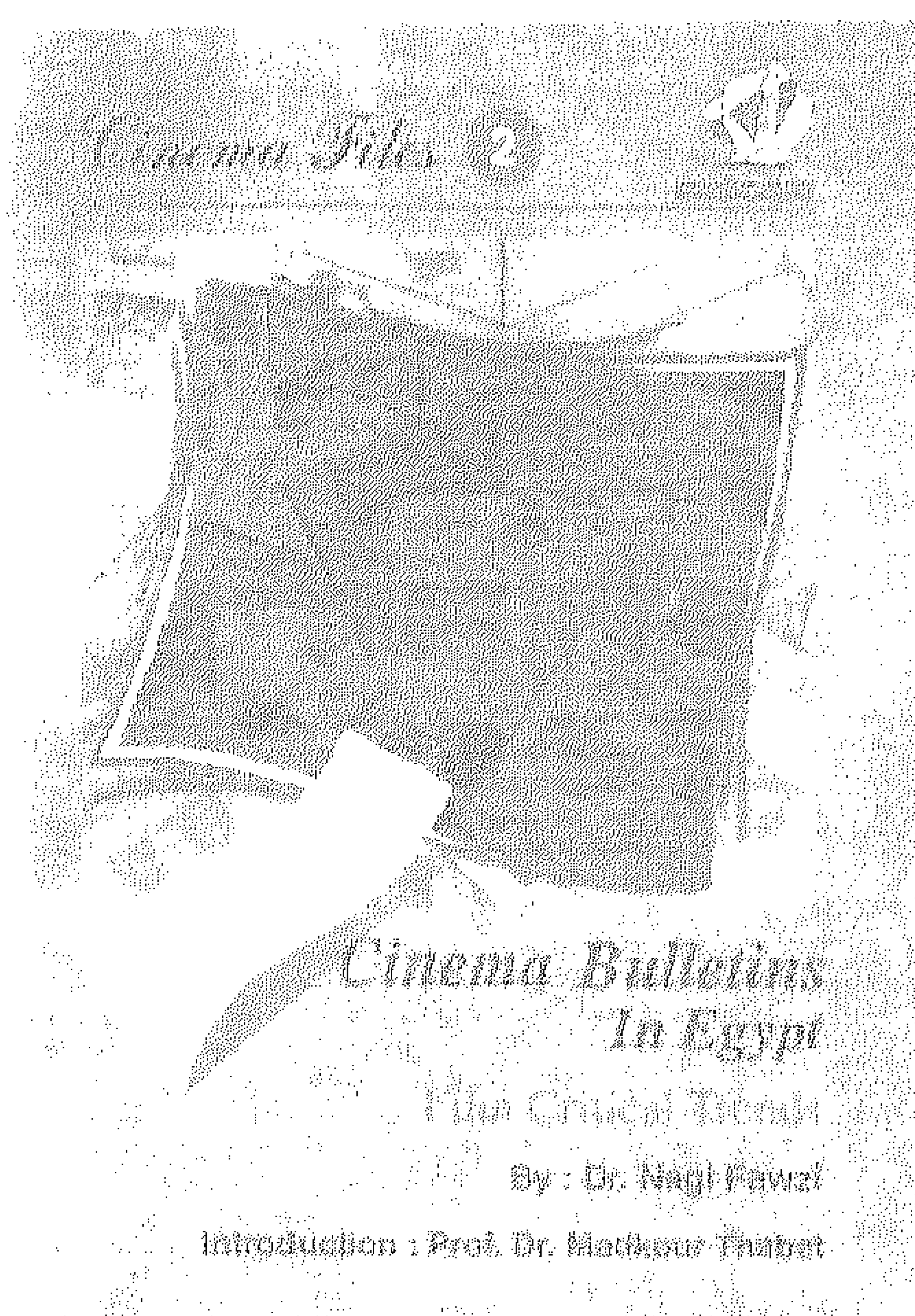

Cinema Files 11
Arab Cinema Beyond Frontiers
(Le Cinema Arab audé La des Frontiers)
By : Salah Hashim
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

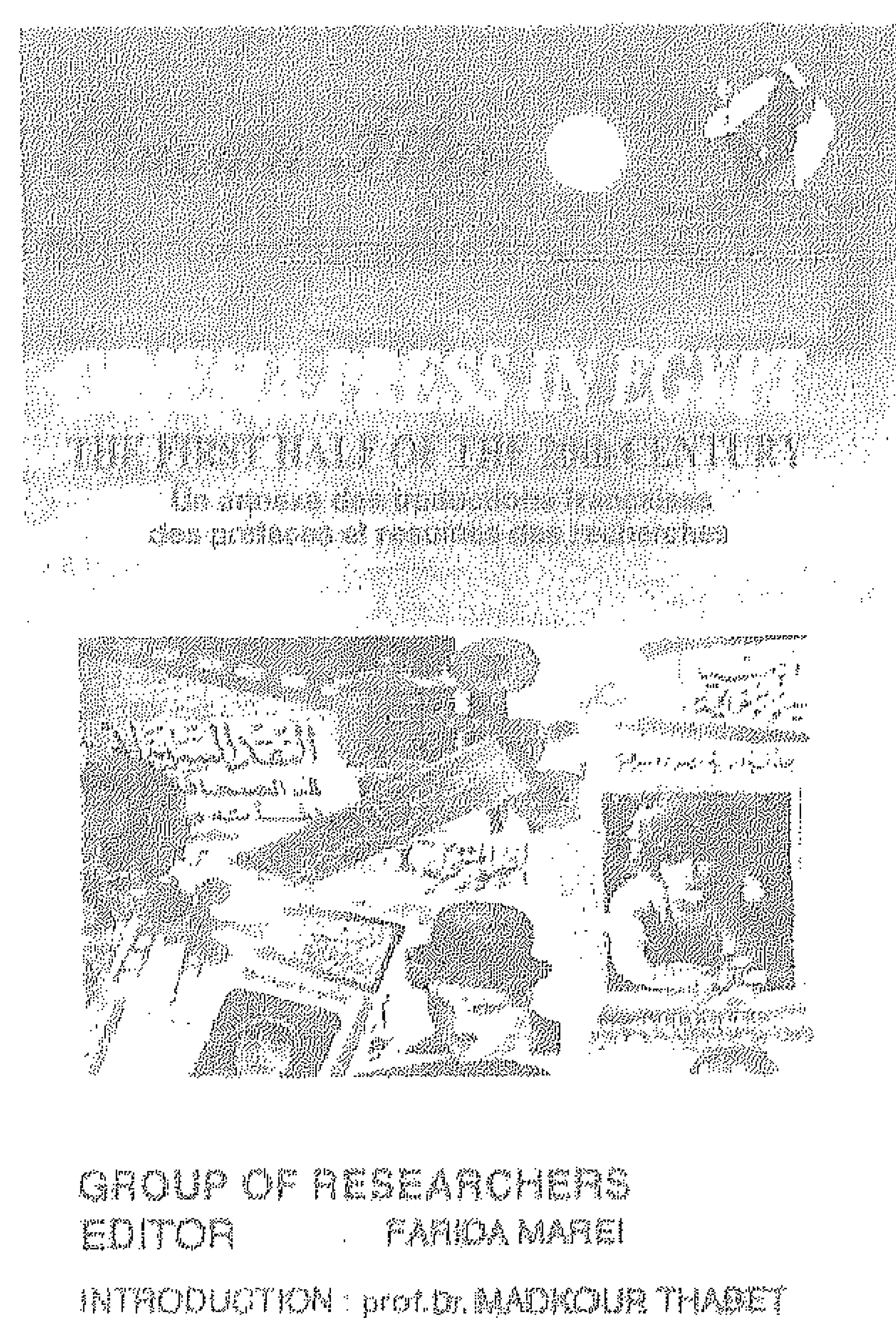

Cinema Files 6
The Egyptian Cinematographey
1897 — 1996
By.
Introduction.
Prof.Dr.

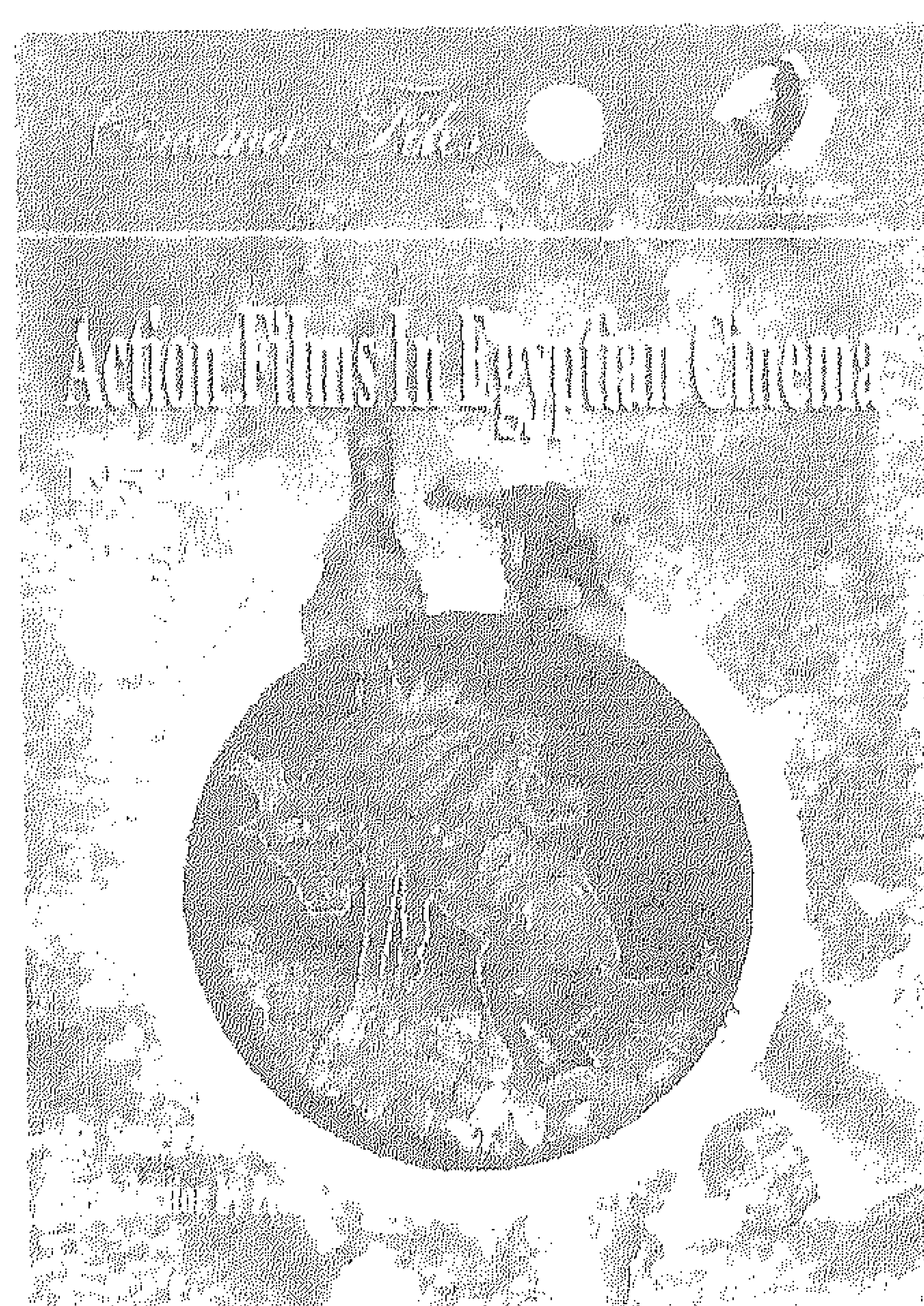

Cinema Files 5
The Egyptian Agenda
Ancestry
of Egyptian Cinema
Introduction:

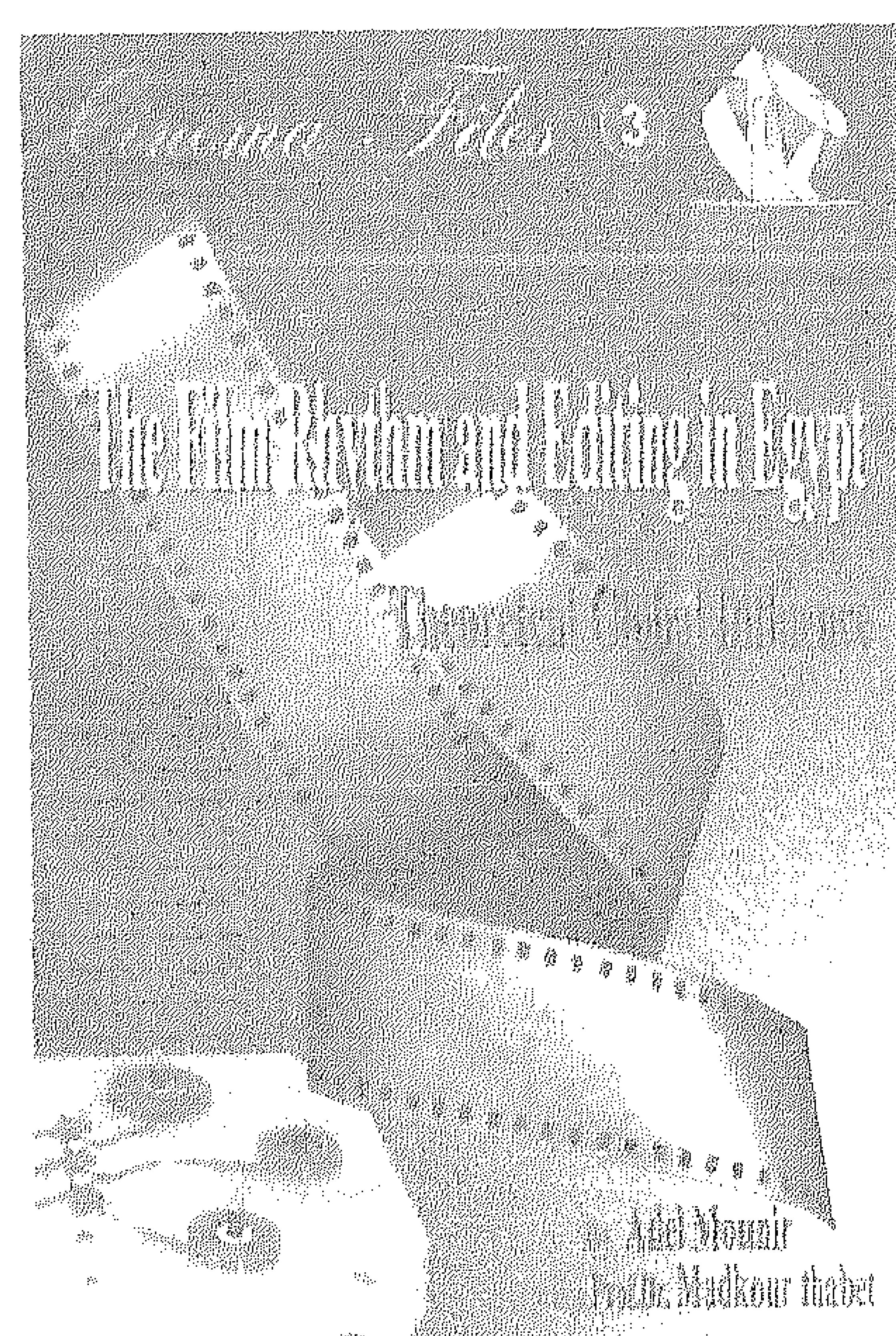



Cinema Files 7
The Image of Religion
in Egyptian Cinema
By: Mahmoud Kasem
Introduction
Prof. Dr. Madkour Thabet


Cinema Files 2
Cinema Bulletins
In Egypt
By : Dr. Nagi Fawzi
Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet


GROUP OF RESEARCHERS
EDITOR FARIDA MAREI
INTRODUCTION : prof.Dr. MADKOUR THABET


Action Films In Egyptian Cinema


Cinema Files 3
The Film Rhythm and Editing in Egypt
Adel Mounir
Madkour thabet

6	History of the Cinematography in Egypt 1897 - 1996	By : Said Shimy Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : The Photo / Instrument / Creator History chronicles elements of the Egyptian Cinema .
7	The Image of Religion in Egyptian Cinema	By: Mahmoud Kassem Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : A New Hypothesis of Discovering Egyptian Cinema.
8	The Legacy of Film Critics in Egypt 1 - The Writing of El Sayyed Hassan Gomaa part one 1924 - 1929 Part two 1930 - 1934 Part three 1935 - 1936	Compiled and edite by: Farida Marei Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : From Gomaa till after El Salamoni and Samir Farid Does Cineastes deprise Cinema? The Fight will really begin?
11	Arab Cinema Beyond Frontiers	By : Salah Hashim Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Writing about Cinema Beyond Frontiers

Issued Cinema Files

1	Cinema Press in Egypt " The First Half of the 20 th Century "	By : A. Group of Researchers Editor : Farida Marei Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet Two book Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
2	Cinema Files in Egypt "Film Critical Trends"	By: Dr. Nagi Fouzi Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
3	The Film Rhythm and Editing in Egypt " Theoretical Global Influence"	By : The Film Editor: Adel Mounir Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : First writing .. Second writing about Adel Mounir Rhythm in Editing.
4	Action Films in Egyptian Cinema 1952 - 1975	By : Samir Seif Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Art / Film / Game
5	The Egyptian Agenda Ancestry of Egyptian Cinema 1896 - 1996 The first Part in Film-Direction	By : Abdul Ghany Dawood Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : The time has come for call Exploration for an Agenda of the Cinema in Egypt.

* Two of his books have been published : "Theory and creativity in Script writing and directing of the film'(in 1993) & "An Experiment of A Filmic Partial Anti-Illusion" (in 1994) published by the General Egyptian Organisation of Book.

* One of the latest appreciation he received in the field of Cinematographic creativity was when he received the "First International Prize in directing documentary films" from Cartagena International Festival for Maritime Films (22 ad Edition in 1993) for his long film "FISHERMEN IN QATAR" (60 minutes) . This was the second time for Egypt to obtain this prize (The first was in 1978 when the long documentary film "FOUNTAINS OF SUN" by John Feiny was awarded).

* Is actually concentrating the Egyptian Film Center's activities in production and Cinematographic Culture, the latest is the foundation and publication of "Cinema Files" : the first five books have been published including introduction written by him. 'Thus in addition to the presentation of the new filmmakers' production and the organization of "Weeks of Documentary & Short Films" as the first time in the History of the Egyptian Cinema.

secretary of the two Committee for the programmes of both sections of Script & Direction is the Higher Institute of Children's Arts and member of all the fondamental Committees-in all the other Institute's Sections. He was selected also as member of the Jury of Cairo International Festival for Children's Films (September 1992).

* Took part, for several years in the Committees concerned of specialised film activities such as the film committee of the Supreme Council of Culture and the Higher Committee of Festivals .. etc. ... He is also selected as a member of the Arbitrary Committee granting film awards and the State Award of Encouragement in Cinema.. He contributed to the planning Organization and arrangement of numerous Conferences, Symposiums and Festivals.

* Headed the Egyptian Delegation and represented Egypt in many International and Local Film Festivals and Conference, He was elected as the President of the International Jury of Fribourg International Film Festival in Switzerland in March 1996 .. He was also a member of the International Jury of Palaiseau Film Festival in France (in 1997). Was elected as president of the international Jury of the Izmir international film festival-Turkey in 1998.

* The Arab Centers, out of Egypt, have always used his experiences in giving courses of raising qualification for the Arab TV professionals.. He has been also invited as a Judicial expert in front of the Egyptian Courts for the setlement of Cinematographic disputes.

* Worked as Consultative expert for the script reading Committees of many film and TV production and distribution authorities.

* Wrote and published many specialised researches and studies in the fields of film aesthetic, contemporary Cinema and Experimental film.

* Was one of the leading members of the Young Film-Makers' Movement in Egypt in the 1960 .

* Directed and wrote the script of his first film "MACHINERY REVOLUTION" in June 1967.

* Obtained the First Prize in directing documentary films from Alexandria Film Festival in 1969.

* Was granted Merit Diploms from several International Festivals.

* In August 1969 he started his trend towards experimental Film-Making so he wrote and directed "Story of the original and the copy" (Story of Naguib Mahfouz titled "PHOTO" (60 minutes) which is the third part of film "BANNED PHOTOS": the first feature film of the new three film-makers - Ashraf Fahmy, Mohammed Abdel Aziz, Madkour Thabet ... So,, this film has been selected for participating in Karlovy Vary International Film Festival in 1972.

* Worked on the war front as Cinematographic Military Corresponder during his military service from January 1968 till October 1973.

* Directed in 1975 the comic feature film "STUPID BOY" starring Mohammed Awad, Nahed Sherif & Salah Kabil. He considered this film as a severe lesson - in the field of artistic relinquishments. So, he concentrated in writing & directing the documentary films; the most importants are: "ON THE EARTH OF SINAI" (1975);"THE SHAMANDOURA AND THE CROCODILE" (1980)and his two long films (60 minutes) : "FISHERMEN IN QATAR' (1995) -MEMOIRS OF BADR 3" (1989/1992) and series of educational films on updating irrigation in Egypt.

* In 1980 he was selected as member of the first Committee by the Ministry of Culture for Children's films. He supervised the and of the first three Cartoon films for children "THE WHALE, THE NUMBERS, The MOUTH). In 1990/1991 he was selected as

Prof. Dr. Madkour Thabet

* Film Director and Writer.

* Professor of Film Direction at the Higher histitute of Cinema in Cairo ... Actually President of the Egyptian Film Center.

* Born On 30 / 9 /1945

* One of the early film graduates in Egypt he obtained the Bachellor degree in direction in June 1965 .. Was the first of his class with Excellent distinction.. was appointed as a lecturer at the Cinema Institute in 1966 then was promoted as a senior lecturer in March 1972 tobegin his career as an academician and join the first generation of the Cinema Institute Faculty members.

  * He lecturers on : History of World Cinema, Script Structure, Craftmanship of film direction .

* He supervises an annual group of graduate films of script-writing and direction Departments .

* He supervises also : the creative workshop of cinematographic direction, the top filmmakers' postgraduate research seminar, the preliminary seminar for PH. D. researchers of all departments of the Institute.

* In the Academy of Arts he was responsible of many positions since 1986, the most importants are : reporter of the Committee of applying University regulations to the Academy of Arts; Managing Editor of "Al Fan Al Muassir" magazine (issued by the Academy of Arts quarterly); Editor in Chief of "Cinematographic Studies" issued by the Cinema Institute ; Member of Supervising Committee of Cinematographic publications issued by the Academy.

* Love in Egyptian Cinema.

* The language of voilence in the cinema, 1997.

* Among encyclopedias he took part in Writing :-

* The Encyclopedia of Arab films 1994.

* The Noble prize Encyclopedia 1996.

* Encyclopedia of the actors in Egyptian Cinema 1997.

* His child books include: greatest Tales of the sea . The giant . greatest Tales of the cinema, Orchard of Tales, Adventures of Raafat El Haggan. vagabond charly & The Wonderful Time machine.

* He also wrote:

* Tales that changed the world (Dar El Hilal)

* Know your epoch (5 books. Dar El Hilal)

* Al Shorouk Riddies (20 books Dar El Shorouk)

* Imagination x imagination (6 books Dar El Shorouk)

* Exciting Tales of the cinema (10 books. Book center)

* The World greatest Tales (50 books Nahdat misr)

* Taha Houssain EL Kabany (Dar El maaref)

* Adventures of the time machine (General book Organization)

The Author

Mahmoud Kassim

* He was boron in Alexandria on the 9th of July 1949,

* He got B. S. degree in agriculture in 1972 from Alexandria university.

* He is writer who has many fields of activities. He is a play writer, a novelist and he is also a translator a esirtic and a researcher . He has many writings in the field of child culture.

* He won the prize of literary criticism twice, from the suprime council of culture (I 983 and 1985).

* He got the encouraging state in child literature in 1989.

* Among his books: "why ?" 1987, "Odyssana" 1982, "'The wealth" 1983 "The banel" 1987, "The years of youth" 1994 and the age of abd al halim hafez 1996.

* His literary studies include "The Jewish novel in USA and France 1986, Science fiction and the 20th century 1993, the Arabic literature written in French 1997.

* He studies in the field of the cinema include

* In Egyptian Cinema (4th edition 1997).

* Spies of literature & Spies of the Cinema 1996.

is in fact seen by millions, but, still people have different degrees of laughing...

This phenomenon should be studied, "why are people laughing? and what makes them laugh in cinema specifically?".

Therefore, we present this book, which is the first of its kind in the arab library and the Egyptian cinema library. this look does not need a preface, just need it, you are not supposed to laugh, Reading this book will remind you memories of the most important comic films which made you laugh one day, and shall is making you laugh from the depth of you heart.

The editor

People laugh differently, some are laughing loudly, some are just smiling, and others prefer inner deep laughs with no single signs on their faces...

People are always laughing about the same thing, but it is their manners in laughing which differ.

However, in cinema, we deeply appreciate the great value of Charly Chaplin, Lourel and Hardey, Ismail Yasseen, Zeinat Sedky, Mary Moneeb, Hassan Fayek, Fouad Al Mohandes, Adel Imam, Chowikar, Samir Ghanem, Mohammed Heneidy and others.

These People make - through the cinema - a special more of laughing among people...

Laughing was previously implemented on a limited basis even in theatre because people saw the show once daily, however, cinema gives laughing another flavor, people can go to cinema at any time to see a comic film in addition that in the latest years, the same film is simultaneausly showed in more than one cinema...

Thanks to the cinema, man realized the goal of "laughing more and more". Also, T.V. increases the doze of laughing through broadcasting more comic films. In fact, the film which was previously seen by hundreds of people

Introduction

It is to know that “Man is a laughin animal”, We will add one more word to this sentence, that is “Man is a laughing animal in group”. In fact, man laughs more when he is in group, and his laughs about the same situation increase when he is present in a group of people watching the same comic situation...

Thus people are fond of theatre and cinema because when he go to enjoy drama they laugh “together” and because a single laughing creature, laughing about the same situation.. Therefore, we could say : “Tell me how you laugh, I will tell you who you are”...

and defining meanings and objects. Then, we'll still waiting for the most important researcher's results, referring to these studies of Mahmoud Kassem in the field of comedy and songs in the Egyptian Cinema.

I hope that this book will receive the required attention and evaluation towards further exploration, rediscovery and illumination "illumination is our aim", without any opposition to future studies .. we are facing a book dealing with encyclopedic introductions and leading studies, able to plunge the way to compensate any encyclopedic lack in the completion of new histography researches.

Prof. Dr. Madkour Thabet
June 1999

"tragi-comedy" and "comedy of character: etc .. We must approve that this file is incomplete, as the third volume, dealing with the third element of our new hypothesis, "The Musical Spectacle" is still under-research as promised our friend Dr. Yehia Abdel Tawab, the researcher, critic and Prof. In the Academy of Arts .. We are still waiting, hoping to join his study to our Cinema Files "to be issued with a special title: "The Musical and spectacular scene in the history of the Egyptian Cinema". To be fair, I have to mention that when I proposed to Mr. Mahmoud Kassem the attribution of "The stars" to "The singing scene" and not to "The singing film", as a title of the second part of his book, I got it from the title defined by Dr. Yehia Abdel Tawab for his coming book, I considered that the idea of "the scene" is corresponding with the book of Mahmoud Kassem about the "songs stars", because it includes the elements of the sudden spectacular appearance of songs through the succession of the feature film, which can't completely include songs but they appear suddenly, without the existence of the artistic supposition logic of this scene with the other specific artistic realm of the whole film. Naturally, in this "spectacular singing" cases, they casued an interruption without any artistic supposition logic, but only the specific agreement of this familiar disorder, if this elements exist in the singing film or in other films, they couldn't be completely songs for this reason, mentioning it with this defined title, points out this general consideration. Finally, if we don't research in all these matters, they will remain just formal diligences, and their positive role will be limited only in mentioning

marvellous compiled material presented to those researchers according to any other method chosen by each researcher. Although the material survey compilling allows some remarks, but problems, for example we'll face the criteria of, who are, "The Comedians" and the "No-Comedians". Even, the Famous star Amina Rezk whose name is connected with tragedies and melodrama, appeared "comic" too and we keep in mind her role in film "The girl's brother" (Akhou El Banat) with the comedy actor "Mohamed Awad" the publicities of the film advertised that "Amina Rezk is playing, dancing, and singing". But this remark and similarity indicates the completion and studying during the following stage based on "analysing and evaluation .. aiming at more classifications".

This histography survey dosn't refuse the necessity of the analytical histography of the comedy and songs and dances in the Egyptian Cinema, conforming to our four calls which require the attention of researchers to this curve, hoping to realize a methodical evaluation through this histography, in order to be acquainted with the comedy classifications or the songs experiences in the Egyptian films, Just as we are used to be acquainted with the Egyptian theatre through the studious. So, we can read or hear about the verified comedy genres as slapstick comedy, or what we call "light comedy", then what about "the high comedy" or the "music comedy" and "comedy of situation" ? we must note the evaluation of "the farce comedy" current and pointing out the existence of some experiences of "realistic comedy", without neglecting this kind of "low comedy" or "dark comedy" and

we affirm here the importance to search in the history of this cultural revealment of the Egyptian cinematography image (negatively or positively) observing its entanglement with the social and political history .. This is our files ambitious goal, avoiding and surpassing the regard which retract the cinematography role in the cultural area as if it is an isolated island.

Starting of this last call, and applying on the cinema files themes, discussed in both volumes "Comedy and songs" the way is paved to search in their cultural revealements that influence, historicaly, our Arabic societies.

Moreover, and without the researching response to these calls, both of comedy and songs and musical comedy cinema will remain without any researches till now.

But, with the publishing of this life in two parts "the comedians" and "the song's stars", we participate with the introductory file to help the researchers to evaluate, clarifying and re-examining closely. Thus, it continues to be "pioneer" introductory within the cinema files results including subjects and themes departure towards our common call to study all the aspects of the Egyptian cinema throughout its history.

Accordingly, the book of Mohamoud Kassem "The Image of Religions" is a surveying methodical and qualitative book. His actual two books dealing with the "Comedy" and "songs" include the same methodical studies providing a surveying observation through their stars in the Egyptian Cinema history. This guarantees a rich and

and others, make-up specialists such as Hilmi Rafla, Issa Ahmed and Mahmoud Samaha, should also receive their due consideration as film editors, script, producers and music effects. This is a call for research and writing the history of the cinema in Egypt, taking into account all specialization, with the aim exploration and rediscovery. This process should involve scholarly and specialized researchers, not only critics and historians. There is an urgent need for specialized critics, such as a critic/historian of musical effects in films, as well as critics capable of carrying on a historical evaluation of cartoon films.

The fourth call

It's a call for studying the cultural revealment of the Egyptian Cinematography image and its -undoubtedly- entangled influences with both social and political history .. If we note the necessity of penetrating deeply into three interferred histographies:

- Histography of the image itself.
- Histography of the performing image tools.
- Histography of the persons who utilize these tools in creating image (including production and distribution relationships and economics).

We are conscious, as well, that the history of image in the Egyptian film must be effective (negatively or positively) reflecting its revealment in the rest of the Egyptian culture components, but also the Arabic, by virtue of the social and culture cinematography effective nature, and due to the arts and literature completion in cinema and their abilities of being perfect with ... Therefore our call appears, and

directors and the actors. It is this involvement that controls the way he pushes the chariot, as well as the stops, slow-downs and quick-motion, in addition of sharing the cameraman his feeling while the "Pan" camera running. He must maintain the harmony between the (Chariot) speed and this "Pan" to keep up a fine impressive retraction of the actor's face in the frame, before withdrawing the chariot slowly .. slowly .. as if as he must leave him -the actor- alone in a vast empty world .. through the general far-off shot ending with the chariot movement. Isn't true that the camera operator has to be sensitive to the drama of camera movement, so as to transmit the director/artist's vision? The camera operator is but an example, one among many others who should not be over looked. These include the souond engineer, editor, set designer and the laboratory specialists (this being the most complex specialization and influential on the film's final result) ... It is known that the invention of the cinematography camera, led to the discovery of a new form of art which together with the theatre belongs to the fine arts since they both present an integreted from of expression, using at the same time a variety of applied arts as well as other professional and mechanical processes which do not constitute art by themselves.

It is, therefore, criterial evaluation of the pioneers in other film production specializations. Many are worthy of study and serious consideration, such as Abdel Aziz Fahmi, Wadeed Serri, sound engineers like Moustafa Wali, Nassry Abdel Nour and Aziz Fadel etc ... set designers as Walei Al Din Sameh, Abbas Helmy, Sharfenburg

Salah Abu Seif. More attention should be directed to such pioneers as Kamel El Telmessany and Tawfik Saleh.

It is worth noting, however, that some efforts have been made in Egypt in this context, such as the historical documentation of film "Lashin" owing to Kamal Ramzi, Aly Abu Shadi, Samir Farid and Salma El Shamaa and the T.V programme team "Cinema Memory". Similarly Mohamed Bayoumi's films were found by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, through the Academy of Arts, owing to the direct attention and concerns of Prof. Dr. Fauzi Fahmi president of the Academy of Arts ... In addition of the Alexandran critic Osama El Kafash who discovered Mahmoud Khalil Rashed's films. Among the Egyptian films which received attention and critical re-evaluation are (The Black Market) "Al Souk El Souda", (Railway Station) "Bab El Hadid", (Between sky and Earth) "Bein Al Sama Wal Ard" and, (The Second Wife) (Al Zowga Al Thaneya) etc ...

The third call:

It is a call to continue with figures from different specialization in the Egyptian Cinema. This call emphasizes the dialect and integration of the arts. Any film is potentially a work of art, carrying an artist's vision and at the same time depends a team work.

I wrote more than once mentioning that the cinema doesn't depend on just professional jobs a s some believe, even the machinist who pushes the "camera crane" (Chariot) is actually a professional artist, whose involvement is a deep as that experienced by the film

comprehensive frame, about the Egyptian Cinema. These different aspects must be integrated, each has to explain the other in the same frame. An objection must arise here on the method of this call, from the philosophic point of view, as the philosophic which does not realize the various specific standards existing in nature and society, and doesn't realize the specific meaning of inevitability.

The second call:

We call for the importance of providing an opportunity to rediscover whatever fell into oblivion in the past as well as current works of historical documentation (including this book) as well as a critical re-evaluation of various aspects of neglected Egyptian films .. It is worth nothing in this context that contemporary film histography includes the processes of revision and evaluation all over the world ... Here, we look forward towards reconsideration and re-evaluation of Egyptian film-directors and their cinematic experiences: Hassan El Emam, Niazy Mustafa Abbas Kamel, Ahmed Diaa El Din and Ahmed Fouad ... etc ... This also a call for a rediscovery of the neglected experiences such as the one between Sayed Issa and Raafat El Mihy in (Rains have dried) "Gaffat Al Amtar", Kamal Ateya's experience in (A Message to God) "Rissala Ila Allah",. the first film of Fadel Saleh produced by the Egyptian T.V. In addition of these films, there are many others, such as the ones mentioned by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, particularly shedding light on "Shafika Wa Metwally" directed by Ali Badrakhan, and (case of 68) "Kadeya 68" directed by

souls relieving in hard times, and this is the same role done by comedy films. It is enough to refer to Aristotle virtuous theory. In spite of that, this comment is just an effort which will not be completed unless with academic research which allow us to understand the real relation between the experiments of films in all types and the audiences and sociable receivement. So, the presentation of the related hypothesis, is way which we hope to achieve.

Beginning from this convincing point and after adding to our collection a fourth hypothesis which subjects are found in both volumes of comedy and songs, we find it a must to reaffirm our four calls that we are used to point out in our previous files in order to achieve the required researchial files in writing the history of Egyptian Cinema:

The first call:

It is our call to present these hypothesis and utterances concerning Egyptian Cinema and the probable creation of others, to be an example of methodical research in the subject of Egyptian Cinema, and at the same time as a call to the mental creation in presenting these hypothesis. In fact there are many of them we discuss when we drink coffee or when we have a diligent discussion. We must always remember that any hypothesis is liable to acceptance or being eroded or proved wrong. The formulation of these hypothesis must be in mind. Each hypothesis has to deal with differently from the other aspects, while the main target remains always, the main

As we are used to say that people's condition is hard watching comedy and delightful films instead of distressing ones. This utterance simplifies matters and people's relationship with art to a superficially level and in consistent with reality, which is clearly noticed as follows:

First:

This utterance considers that people's crisis are found only in the age which these people live in while talking about their crisis. This cancels life's rule. Also, utterance sayers are contradicting to themselves when they repeat this utterance in all ages.

Second:

The dramatic art presentation in addition of being a source to provide people with their needs so as to feel lively with others (either through the common situation of receiving and presentation or through meeting the characters and their lives). The tragedian dramatic presentation aspects or even the comedy in general, provides the receiver a similarity of suffering in his difficult life. We don't mean by that similarity in the suffering subject in all works but it is just a similarity of the audience suffering and struggling in their lives with the characters suffering and try to get over their crisis. This assures to the audience that he is not the only one who suffers in life, but it is life's rule. In addition, this helps the audience to bear life's catastrophes and leads to deep happiness and to feel people's life presented to them. This is conformed with the popular proverb "watching people's misfortune facilities ours". This plays the role of

during leisure time, fairly and lost of time in supercilious regard. This is reflected in the carelessness of the serious authors to study and write about "laughing" themes and cinema creation, in addition of supercilious of the competitions and Festivals Juries with this kind, the quite serious case is the opinion of cinema producers about comedy films, considering them a "light" production.

To face these inclusions leading to all these phenomenon, we must seize the main channel in the nature of art creation if it is comedy or tragedy or uniting both of them. If we prove the conditionality of "playing" element in art is a as a substantial essential and conditional channel in the "tragedy". as well as it is a sure must in the comedy art, we have the ability to be sure of the equality as a real fact here and there, in spite of any objections.

Thus, the reference to my previous study concerning "plays in art" is essential to perform this task. I mentioned in my detailed research, a book entitled "Theory and creation in script and film direction" specially what I wrote as main introduction **"plays exist in every art, but every art is not a play"**

it is worth noting that devoting this life to "the Comedy and Songsin Egyptian film" doesn't mean that we stand it up over the other aspects, like tragedy or melodrama .. Here, it is not a matter of preference referring that it is the fighter aspect. Thus, we must stop at this approch of the two genres, specially that there are many calling for delightful films.

its logic with the artistic supposition through the prevalent audience's pre-agreement between Egyptian Cinema and its arab audience.

Therefore, the four hypothesis complicity are realized composing the general significance of an hypothesis including the two sides of creation in the Egyptian film. The artistic treatment and the view of life. The hypothesis of the religious treatment method deals with the circulation of life, its heroe's characters and relationship, realizing the religion view to the nature of humanity.

The hypothesis of Heikal/Karim axis, including Zeinab (the film) current deals with the social life view.. The hypothesis of Action films represents, the general artistic frame including the dramatic treatments .. and here is the "Vaudeville" hypothesis about introducing the realm of artistic work.

This complimentary given by our last hypothesis and its "Vaudeville" doesn't mean that our file introduction is directly devoted to this world elements represented in the Egyptian Cinema comedy, songs or dances, but our intention is the importance of researching in these rooted elements in the Egyptian Cinema history.

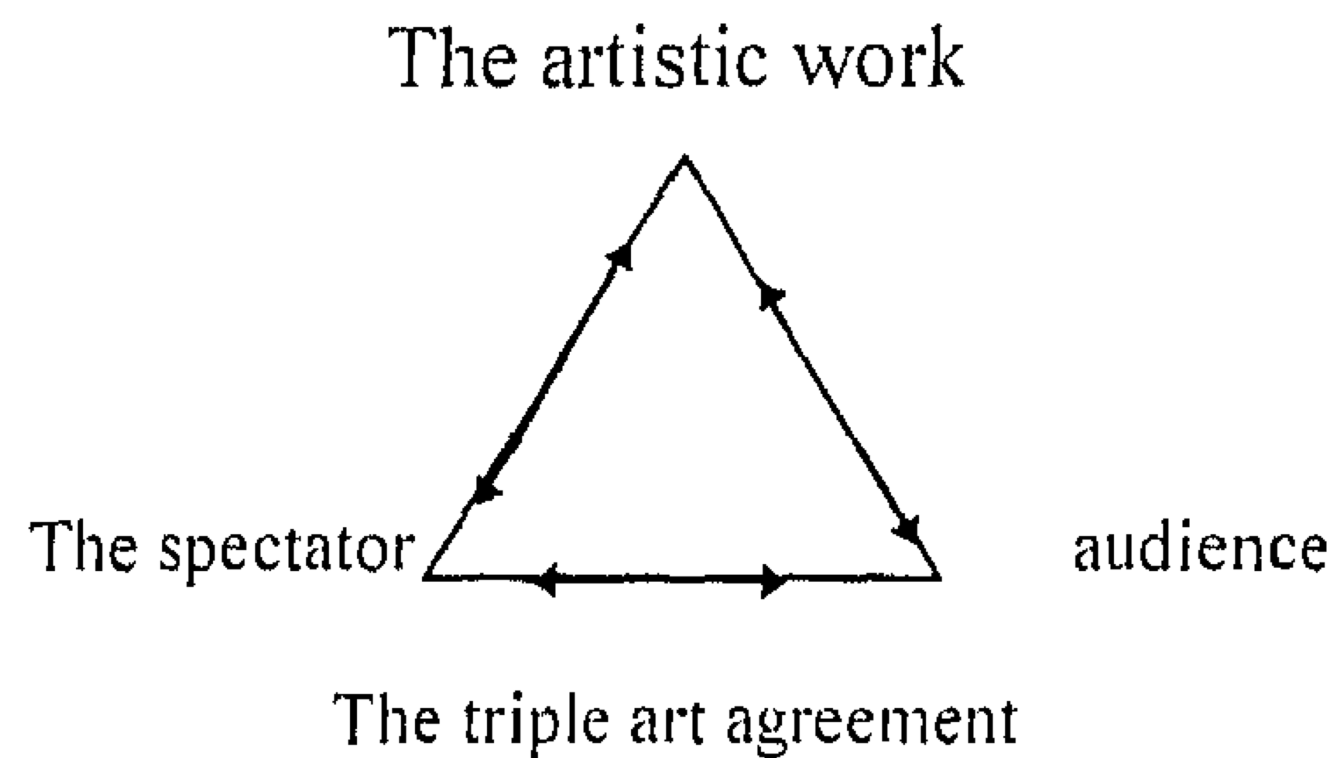
I can imagine, if I am assigned to one of these researches, how far will my study extend. It will be through the theoritical particular understanding I am specialized in. Its value is worth of equalizing the comedy or song and the other genres, refusing this unconscious "racialism" adopting the preorety of the serious in veturn of the marginality of "the laughable" considering that it is simply amusement

"what is true for the author, is true for the reader". Both immediately accept the settled acts in advance. The reader accepts to give up some objective criterias, such as the similarity principe and the need of signs and object harmony, which help him in his project: in his readings, he doesn't seek the reality of matters.

Finally, accepting the element of the audience's pre-agreement in practicising "the play/art methods" is a degree of a previous conscious always existing in practicising both of them. Otherwise, one of them can be transformed to a practical exercise of the life conflict >> The price may be lost of life .... agreement means the conditionality of the rules .. or else it isn't agreement .. as it is essentialy a relative approval and legalisation.

This is primary the fact of the dealing with receiving all the arts .. therefore it is the fact which permits an infinity dimension of "playful creation" in the frame of the logic of the play/art/film, through many technical levels, regardless the final aesthetic and criticize evaluation of each .. It is only a fact invested by the Egyptian film, conforming to its special curves defined in the hypothesis of "Vaudeville" as singing, dancing, spectacles, jokes and monologues etc .. Therefore it is on audience's pre-agreement that we must understand.

Through defining those details of our new hypothesis idea, we can realise that this vaudeville format "The specific artistic realm" of the Egyptian film, as it is the world that the audience used to receive



The triple art agreement

The real level of the play is formed in the agreement element, the artistic supposition, coming with the spectator to the projection halls. Exactly, when we ignore a play's rules, we can't play it .. we must set an agreement about the art before practicising the play part, "like the art of opera" attacked by the critics in different countries and epochs, because it is an art based on strange and artificial traditions, which the spectator has to accept in advance if he wants to enjoy the opera". We can say the same about avant-garde and the advanced actions of arts in general and specifically in cinema which lays its new rules, revolting against the prevalent traditions and specifications .. asking again to begin the agreement according to the new rules.

Thus, for example "although Ghodar is out of any classification, nothing can prevent most of his spectators to classify his works and don't approve the play (the agreement) in its ideal form, but they can deny his works and grumbles while watching them ..

Starting the choice of the artistic or literary work "presumes the acquaintance and acceptance of the play rules" explained Dr. Tchoranesko, prof of the comparative literature, considering that

reaction limits with any game so, the cinema deserves to be a play When someone disappears, his entity remains some where in the stage-decoration .. "the screen hasn't wings" .. Bazan confirms that it is the play in both theatre-stage and screen frames. Similar to the theatre where the actor waits till they asked him to appear on the stage.

Likewise, we don't hear the actor's voice directly but through loudspeakers set up behind the screen. Those sounds coincide with his lips' movement, confirming to our vision and hearing senses that this person is present exactly as in reality. If this sound is disynchronised, this sign is lost as well.. Mitz affirms that any image needs a minimum of realism before giving the impression of its reality. But the principle of the artistic suppositionrefuses Mitz's idea about this minimum, as in fact, we infinitely need these signs and the image will never be reality. The spectator, is some what conscious of that while watching the film. But he is completely conscious before going to the cinema .. any respectator goes to see a film having in mind the artistic supposable element .. Thus, it induces the spectator -according to the prer-agreement items- to believe what he watches, but otherwise, with the artistic hypothesis, he is still sure that what he is watching is not more than an artistic work .. The spectator expects to be in conformity with the others, while laughing or enduring, this is the second agreement level, which become in conssequence a triple agreement.

of them, play art. Otherwise the social consensus agreement become game or art, and the legal contract between two partners in a productive or commercial project as well.

The consensus of play and art systems is a conditional agreement between each kind of activity. In art, the consensus is based on the fact that its activity is illusory.

Even if, we are convinced by Mitz's opinion that the imperssion of reality is affirmed by the action on the screen that we accept voluntarily as being the object's action in reality, and not the action of light and shadow. This acceptance, indeed, is according to a previous agreement that it is the play's nature. Even when A Bazan anticipated "The day in which the two dimensions screen will be full of images breaking the principal distinction between what is projected on the screen and the real perceiving.

In fact, he confirms the contradiction in his theory, because it is the theoritical imagination which means, with this anticipation, the possibility of equalizing reality and art perceiving. In this case, we can simply remind another art (theatre) presenting on its stage real persons (the actors), there is no need to create "prominence and magnification in the picture". Neverless the theatrical show remains not more than a game called art: or else, some brave guys of the audience could ruch towards the stage to defend the hero and protect him from his wicked enemy, who alarmed all the human feelings. But the brave audience certainly know that it is "art" and not "reality". He handles the same

prevalent audience's pre- agreement between the Egyptian cinema and the arabic audience" it is necessary to explain the importance of understanding this fact, if we remember that as life is a conflict, it exist also in art, but it is incarnated through the illusion of the projected film, so the audience can integrate as a part of the system, either participating or perfoming, or even mental living, such as in Brecht case .. it is the same conflict existing in the game system. Even the illusion in the game system could be only numbers, shapes, lines, points and spaces to become abstract and avoiding the conflict .. This is the important stopping point .. Through the agreement, the conflict is transformed to an illusory practising .. just a "match" without a real conflict practising .. with respect of what each part can endure, unless the boxers or the wrestlers could kill each other.

Concerning this hypothesis as a limit between practicisng reality. This factor led to the art and play approchement.

Here, I can mention my private expression: The Anti-illusion.

I intended to give this expression considering that the anti-illusion is a constart reality in the nature of art whatever it is supposed of illusion or a conceived illusionary realism in the spisific artistic realm which is not more than " anti-illusion" world. Therefore its definitive argument is that art is illusory and anti-illusory at the same time.

It is worth to mention that remarking the relevant element between play and art systems, doesn't mean that it belongs to any one

bar. All these similar situations repeated thousand times in the Egyptian Cinema when the lover lost his beloved. Consequently, it is a returning to the previous ironical situation explained in details in the first scene. It confirms, as well that this old cinema language is dangerous and can possess the "new", it is an insistence of the importance of studying and understanding the old in order to surpass it through a revolutionary ideology.

Then Ossama AL Kafash conclused at the end of his study:

"Madkour Thabet's film is a condemnation of the seventieth cinema except Youssef Shahine's films, and film "Al Sakka Mat" (the Water Carrier is Died).

Moreover, Madkour Thabet ridiculising the old cinema, probablily, he musn't be one of its supporters, consequently, his film "El Walad El Ghaby" (The Stupid Boy) 1975, is a failure, but it corresponds with the seventieth surrounding reality."

It is worth that I used to mention this film was a severe lesson about the artistic remouncing, by the way, this film conforms with the Vaudeville characteristics. The only explanation of the public acceptance and success is the fact that the artistic world is a supposed world.

3- The audience's pre- agreement:

in spite of the explanation, in our hypothesis that "the Vaudeville and its elements" forms (the specific artistic realm) we must complete the formality considering that it is conforming to the

The film critic Ossama Al Kaffash wrote in his study entitled "The Rediscovery of different Egyptian film, the Image of Madkour Thabet." (A Magazine 1995), he pointed out what he called "The situation of this film with this kind of Egyptian Cinema inheritance, he noticed: "The reaction of Rashad Affendi, subdued by the government authorities/and his wife, is directed against the maid shalabya. But their symbolic equation is the city compelling on the village. Rasha'd compel is sexual raping. Here, Madkour Thabet uses traditional cinema language: milk boiling, sexy laughs, to express sex and raping in the sontext level. But in the imaginary level, he refers to old language as :coffee boiling, changing the flowers colour, opening the window vitreous, ridiculising and mocking of them. The sexy laughs make fun of the ragged tradition and its value "The girl's honour is like the stick matches." He ridiculises it with the image "The burning Tarboush" for the spectator, it symbolises an old epoch" its burning means the burning of this old time, putting it in the same frame with the boiling milk, gives the visual semantic equation:

The Tarboush/The ragged time = The milk/Old cinema language the denotation is the burning of the old time equal getting rid of the old cinema language, but the connotation is equal to the ragged time and our liberation from its values, traditions, culture and social class.

Then, Ossama Al Kafash affirms in his article: "Madkour Thabet used again the old cinema language in the bar decoration, the transmitted song and the old radio, the mise en scene of Youssef in the

Therefore our first expression of this logical meaning is "the artistic supposition " or the "supposed realm". The first indicates the logical behaviour of the spectator towards the specific artistic realm" it is a supposed realm and can never be realistic whatever is photographed, personified and invented as if is real.

Perhaps, this fact explains the logical public acceptance of all what never happen in reality, even he has its private and acceptable logic in the "Vaudeville world" when the lover suddenly goes singing among the parks or in the lane, where the crowd is the chorus, a dancer may come with many other from the narrow streets etc.

The realism logic can't accept that, but it is the logic of the "artistic supposition". This means a private realm "specific artistic realm" which is our "Egyptian/realm of the specific cinema". The realm that our studies are denoted and the hypothesis submits the "Vaudeville" elements as a prominent aspect of forming the artistic realm of the film .. It can be a justification of the cinéma form dominated by similar tendencies of artistic treatments. But we must affirm that our main point is the illucidation of a fact relating with the nature of art in general. This nature allows any logical creation, whatevers is its curve and value. The most prominent example doesn't defend the old Egyptian film from the eminent aspect like the "Vaudeville" we declared our attitudes towards the cinema renovation and exprimental cinema cases.

when the form of the fourth hypothesis of the Egyptian film leads to a partial called "The specific artistic realm" considering its generation from the "Vaudeville", we must previously know every thing about the meaning and the expression defined in my previous research about the cinematographic arts in general either Egyptian or foreign films, but it is absolutly the artistic work, pointing out an important fact asserting that the hypothetical world is the specific the "artistic realm" opposite to the "realistic realm" or completely distinctive, it may be expressing the impossibility for the artistic realm to be realistic or true to life, with the exception of being an supposing image of the material living reality, therefore it is "a supposed realm" where we can't search for a sort of "realism" whatever are the intentions and objectives as for it's only a forcibly supposing matter.

Here with, the artistic supposition is a logic concerning the relation of artistic "evidence" with the realistic "deduction" or what is really "happening" in the audience's world doesn't exist in the artistic work except on the level of "pointing to" and "the unreality" in the complet artistic work .. the continuation "unpractisising" (by looking or listening, watching or emotional participation .. .etc." between these spectators and the realm of "artistic signals" represented through the "artistic moment" during the projection time and not the real living time out of this show. through this perception, we can understand the artistic work and in the light of the "reflection" of reality, considering that it is imperative, and also that it is admitted to be employed as it is cleared out of being a material reality and true to life.

May be, this encouraged us to use the word "Vaudeville" in relating the dominated aspect in the Egyptian films. This aspect conforms to the "Vaudeville" elements: comedy, dances, songs, music, spectacles, monologues and acrobats etc .. The Egyptian Cinema, indeed, started with the adaptation of the sure successful sorts practised in the Egyptian theater.

The cinema was influenced by the theatre's Vaudeville elements, which paved the way for the film-creators towards this kind of foreign films in general and particularly the American, presenting them in Egyptian and arabic language and manners, using all the elements either songs and dances, comedy or music. It is naturally that the Egyptian Cinema is based on the prevalent art during this period, principally the theatre, as it is the neárest spectacular art to film projection and cinema respection.

This explain the extension of musical-comedy aspect in the Egyptian Cinema production since its commercial flourishing and the continuity of its public revival.

In this respect, the comedy songs and dances played a main role on the Egyptian stage. In fact, all the first Egyptian films leading actors were theatre stars. In addition of the same affective current of foreign films released in Egypt and were adapted to Egyptian manners and arabic language.

2- The artistic supposition -and- the art realm is a supposed realm:

and during the nineteenth century sometimes in English, to mean a very light-weight type of play with musical interludes.

"Vaudeville" was used in the United States for the respectable family entertainment which in the 1880 s, under Tony Pastor, Edward Albea, Benjamin Franklin Khth (1846-1914) and Fredrick Francis Proctor (1851-1929) developed out of the former variety shows of the early beer-halls, based on the English music-hall. These variety shows had sunk to a low level of vulgarity and drunkenness, and the change was welcomed by the performers, who enjoyed working in spacious theaters provided by the new managers, while more responsive audiences encouraged the provision of better material. A new technique, employed in short comic or dramatic sketches and many novelty acts, resulted from the improved conditions. This in turn led to the system of name "billing" which through it resulted in the incongruous appearance of such actresses as Bernhardt, Lily Langry, or Mrs Patrick Campbell on "Vaudeville " programmes spurred the true Vaudeville artists to create new acts and new styles. Although there were many outstanding teams, like Weber and Fiekls, the single artist predominated as the headliner during the halycon period from the mid 1800 s to 1925. When the popularty of films, and of the talkies which followed, led to the decline of "Vaudeville". The end of an era came with the closing in 1932 of Broadway's Palace Theatre about, the American frequent use of the word "Vaudeville" in which concern the cinema by common people and critics comments.

Vaudevilles, or plays in dumb-show with interpolated choruses to popular tunes, parodied the productions of the "Comedie-Française". They become the staple fair of the Opera-Comique on its foundation and correspond roughly to the English ballad-opera or German Sirgspiel. They were written by many well-known authors, including Le sage and Favart.

Variety was the name given to the entertainments offered in the newly built theatres of Variety which replaced the original music-halls attached to public-houses. The separate tables were abolished, and the long unbroken succession of single turns gave place to the twice-nightly bill, first organized by Maurice de Frece of the Alhambra in Liverpool with the addition of ballet, spectacle, and short dramatic sketches.

Much of the free-and-easy boisterous atmosphere of early halls disappeared at the same time but the old name stuck and the history of variety will be found under Music-Hall (for England) and Vaudeville (for the United States) more or less the American equivalent of British music hall: a series of turns, comic, musical, acrobatic, etc .. deriving from the rough, vulgar beer-hall entertainments of the middle nineteeth century, and invading theatres as a family entertainment from the 1870s. on the heyday of Vaudeville was almost exactly contemporary with that of music hall, from the early s to the mid 1920 s, and in America as here it was ousted mainly by the cinema particularly the talkies. The word Vaudeville is also used in French,

similar to the variety shows given in the Night-clubs. In the thirteenth, they appeared in the musical-comedy films.

2- An expression given to any gay amusing comedy, it is a mixture of elegant dialogues joyful jokes, critical situations, sometimes accompagnied with music and songs. An atmosphere full of affective misunderstandings and surprises, like most of the musical comedy films in which we find humourous critic and uncovered satire about marriage perfidy or unlegal love.

The last edition of "Larousse" pointed out that "Vaudeville" is an expression given to short musical plays, a kind of amusing and diversion entertainments. The beginning was in the fifteenth, when a worker in the city of Vire called Olivien Basselin, wrote satirical and humourous songs with the popular accent of Vallon de Vire.

Away of its origines, the word is altred into Vaudeville. The first Vaux de Vire were songs for Bachiques (the god of wine). Referring to the International Encyclopedias concerned with theatre, as the "Oxford Theatre Encyclopedia", or "Penguin Theatre Dictionary" edited by John Rassel Taylor, they remarked that "Vaudeville" is a french word, possibily a corruption of (Vau) or (Val) de Vire meaning songs from "Valley of Vire" (in Normandy) or of "Voix des Villes" songs of the city streets. It is found in its present form as early as 1674, meaning a satiric political popular ballad.

It acquired its second meaning of a light satiric musical play by way of the Paris Fairs, where in the unlicensed theatres pieces on

We can naturally understand the meaning of "The specific Artistic Realm" considering that it is the "performed Realm " with the cinematic tool inside the image and its sounds, which entered in the frame of the pree- agreed play (including games) with the audience, through what I called in my researches "The Artistic supposition" which realises the audience's pre-agreement with the screen.

To understand our new hypothesis, we must know these three expressions:

The Vaudeville :

the first direct definition of Vaudeville figured in "The Dictionary of Cinema" in which Ahmed Kamel Morsi and Dr. Magdy Wahba, stated that the word "Vaudeville" means:

1- mixture of comedy.

2- The gay amusing comedy.

If we surpass the direct translation of the word containing some misunderstood relevants, the dictionary gives two definitions of the "Vaudeville".

1- An expression meaning the amusing and diverting entertainments. A mixture of dances, songs, comical dialogues and arguments, and gestures. Insignificant intrigues planned precisely in humorous style, without any hesitation to crack jokes. This kind of variety appeared in the 18^{th} century just after the french revolution. With the beginning of the 20^{th} century, they become popular. They are

the general framework and new concepts of the artistic handling with which most of the films are formulated.

Here we'll see polarization to the concept, we presented about the type of the film of action and motion, and about the concept and vision based on the principles and values of religious faith and how it is apparent in the dramatic handling as we mentioned before. In fact, these hypothesis are not separated from one another, or from any other future hypothesis.

We can envisage the meaning which will lead us to our fourth hypothesis "Comedy and Songs" we can explain the meaning of Heikal/Karim axis in what concern the comprehension of "singing in which existed the musical concept of life in spite of the unremarked songs in the film, as we mentioned in the hypothesis of Heikal/Karim axis.

But, the melody performing including songs and music, indicated by our fourth hypothesis, that Egyptian Cinema is based on the "Vaudeville Theater" and its varieties explained by the Egyptian theatre hestorians and critics. This direct melodical song is employed in the Egyptian Cinema to express the aspect of life. Thus we find our self considering a new hypothesis in addition of the other three:

The Vaudeville's elements form "The specific Artistic Realm" in accordance with the prevalent "audience's pree-agreement between the Egyptian Cinema and the arab audience".

by Karim achieving a marvelous example of artistic interpretation of the vision of life included in this literary novel. This was summed up in words and music, by Mohamed Abdel Wahab's song "Mahlaha Eishet Al Fallah" (How wonderful the life of farmer is) the song that equals all songs of Egyptian Cinema till the time of "El Azima" (The Will) by Kamal Selim. This film drew a cinematic image, made according to details of life, without stopping the continuation of Heikal/Karim current even through Kamal Salim himself, as clearly shown in the works after "El Azima".

On the other hand, a quarter of century sparates the production of Moahmed Karim's film "Zeinab" the silent one and the sound one. We can state with evidence that the concept and image of the peasant was the same in "Zeinab" the silent and sound one .. we can even say that they are exactly the same even in the element of music and singing in spite of the silence of the first. There existed the melodical concept of life which is not different from the music and singing in the sound Zeinab. Thus we can say that all the characteristics of the sound Zeinab existed in the silent one. In the cinema some sort of what seems to be development happens, such as what is seen in Ezz El Deen Zul Fukkar's cinema, but in fact this is no more than the different forms and variations of the theme. When we go back to our call to presenting a hypothesis about Egyptian Cinema from different aspect, the importance of the hypothesis concerning the Heikal / karim current is emphasized, as it is integrated with other hypothesis. When the Heikal/karim axis remains a mere axis, it attracts different features in

The Second Hypothesisa: (The Religion Treatment Method)

Here, we present our files "second hypothesis" "The Image of Religion in The Egyptian Cinema" (File no. 7 - written by Mahmoud Kassem). It is important in presenting this step, to pose a hypothesis which may seem simple, because it is the invincible easy thing. In formulating its conception, it combines the reasons of success of the Egyptian Cinema methodicalism - in dealing directly with the religious issue with the very use of this Methodicalism. This leads to success in dealing also with non-religious films. This now embodies the strong line of the main trend and experience in the history of Egyptian Cinema.

The Third Hypothesis: (Heikal/Karim axis, and the current of film Zeinab)

The third hypothesis, presented in the previous introduction, included the following "Zeinab" (the film) Heikal/Karim axis, and Mahlaha Eishet Al Fallah (How wonderful the life of farmer is) on the Egyptian screen.

Zeinab's Heikal, which was produced by the late pioneer or dean of directors Moahmed Karim, is the film that has been for a long time considered the first feature film in Egyptian Cinema, and it is still considered so. This trend begins with the writer Mohamed Hussein Heikal, as well as by the embodiment of this work of art by Mohamed Karim. Since the writer Heikel's Zeinab appeared silent on the screen more than two decades passed, on the kind of Egyptian Cinema which was affected by the spirit of this story which was produced as a film

arguments on table .. discussing, affirming .. or refusing them, in which concern the tendances and aspects of the Egyptian Cinema as well as its nature and characteristics, dealing with the attempts to affect this cinema creation and industry. Let us now come closer to emphasize our point of view, by recognizing the relation of more new hypothesis which concerns also the general trend of Egyptian Cinema, to see the possibility of the integration with any other hypothesis concerning different aspect, without omitting or cancelling them.

The First Hypothesis: (About Action Films)

Our first hypothesis is presented in the introduction of "the Action Films In The Egyptian Cinema" (File no. 4 - by Samir Seif) in which we pointed out that "Action Films" in the Egyptian Cinema is in itself a leap forward. It also proves that the way is paved for the continuation of other studies. This study could actually be considered on introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema. Action films are characteristic of their popularity as well as frequency and quantity. In addition of this, I personally consider this category of films to be the model which offers the supreme example of an intensive dramatic framework which encompasses most of the other categories of classic Egyptian films as well.

This framework is constantly based on the creative manipulation of the author and film director through "means of dramatic effect" which include suspence, irony and surprise -all being part- of the art - game.

The Vaudeville Cinema
In The Fourth Hypothesis

by: Prof. Dr. Madkour Thabet

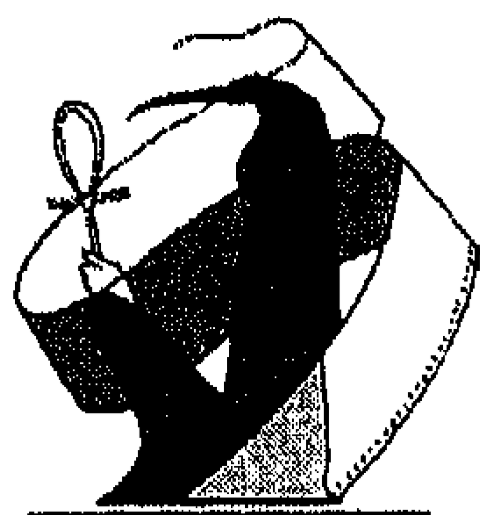
The subject of this study is a new hypothesis in discovering the Egyptian Cinema, remarking its nature and reafirming with the end of these lines, our most important goal, to carry out our ambitious project: "The Cinema Files". In fact, with this project we confirm our vocation to compensate the acute shortage of studies and reference guides of the Egyptian Cinema history. The first of these series tempts to lay the researching hypothesis in the Egyptian film .. and here are "The Cinema Files" linked to the fourth hypothesis angle (ordered in publication priority). Thus, it is worth pointing out that this study could actually be considered an introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema.

Our fourth hypothesis deals with "Comedy and songs". The first is devoted to "Action Films", the second to "The Image of Religion" and the third about what I called "Heikal' / Karim axis" depicted in the stream of film Zeinab.

We, therefore, publish this volume, a file in two parts, written and adapted by Mahmoud Kassem, to adduce our new hypothesis - considering that it is one of the hypothesis group- I used to lay their

Subject		Page

Bibliography (Index)



MINISTRY OF CULTURE

EGYPTIAN FILM CENTER

PRESIDENT OF THE

CENTRE & SUPERVISOR

FOUNDER OF CINEMA FILES

PROF. DR. MADKOUR THABET

Cover & Lay Out :
Farouk Ibrahim

Executive Secretary :
Mostfa El Mashad
Joussef Hassan

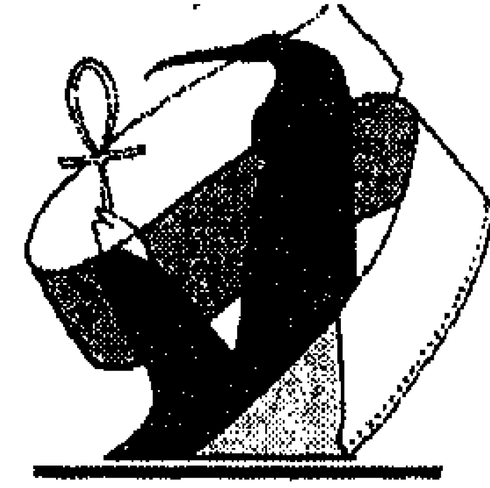
Arabic Hand-Writing :
Abdel Rahim Shehata

English Translation :
Abla Salem
Shahera Khalel

Financial
& Administrative Affairs :
Abdel Maboud El Nefily

City of Arts - PYRAMIDS Ave Guiza, Egypt - Cable : Cunefilm - Fax (202) 5854701 - Tel. : 5854801

Sinema Files (12)



MINISTERY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

Comedy & Singing In The Egyptian Film

First Part

The Comedians

In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

Cinema File 12

MINISTRY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

Comedy & Singing In The Egyptian Film

First Part

The Comedians

In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem

Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet